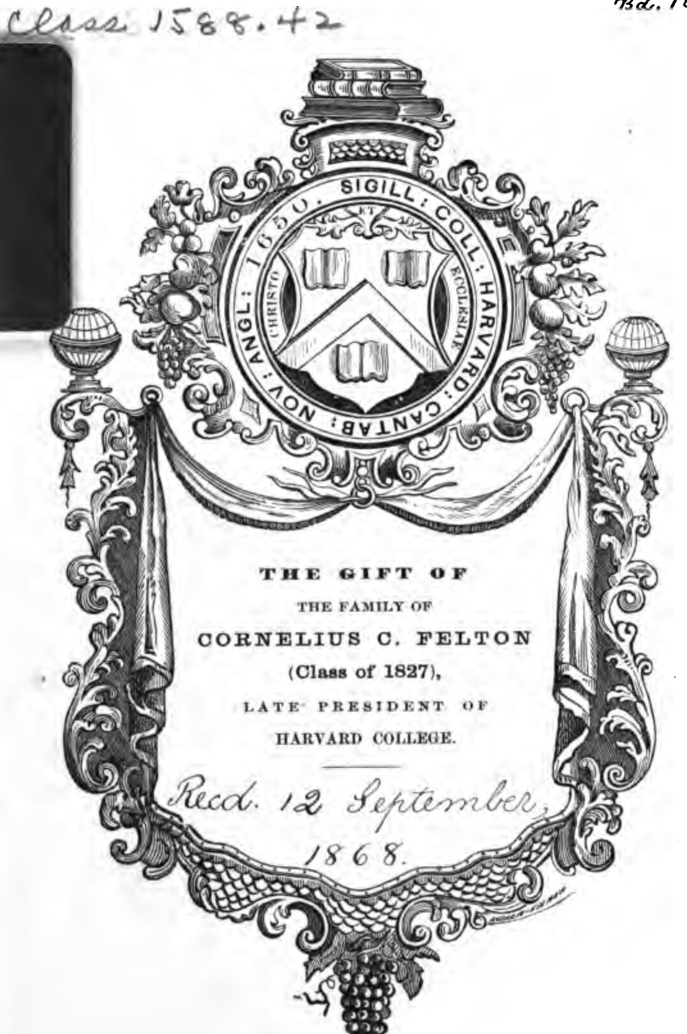



SIGILL : COLL : HARVARD : CANTAB : NOV : ANGL : 1650.
CHRISTO ET ECCLESIAE



DIE
VERTHEILUNG DER ROLLEN
UNTER
DIE SCHAUSPIELER
DER
GRIECHISCHEN TRAGOEDIE.

VON

Dr. JULIUS RICHTER.

BERLIN, 1842.
VERLAG VON E. H. SCHROEDER.
Unter den Linden No. 23.

Berlin, Gedruckt bei Trowitzsch u. Sohn.

Herrn

Direktor E. Bonnell

hochachtungsvoll zugeeignet.

Zu dem nachfolgenden Aufsatze ist der Verfasser nicht sowohl durch die Schrift des Herrn Prof. Hermann in Marburg: *De distributione personarum inter histriones in tragoediis Graecis, Marburgi* 1840, als durch eine Rezension derselben von Herrn Prof. Karl Lachmann in den neuen Jahrbüchern von Seebode, Jahn und Klotz, Jahrgang XI. Bd. 31. S. 456 ff. veranlaſst worden. Er hatte vor mehreren Jahren selbst eine Abhandlung über den nämlichen Gegenstand in lateinischer Sprache geschrieben, aber, wie es zu gehen pflegt, mit der Herausgabe so lange gezögert, bis Hermanns Schrift ihm zuvorkam, und dem, was er etwa Neues zu geben hatte, wenn nicht das Interesse, doch wenigstens das Prioritätsrecht wegnahm. Gleichwohl war es dem Verfasser erfreulich, daſs seine Resultate so oft mit den Hermannischen übereinstimmten, und so ward eine Rezension der Hermannischen Schrift mit Rücksicht auf Herrn Prof. Lachmanns frühere Versuche auf eben diesem Felde beschlossen.

Während der Verfasser noch überlegte, ob die angefangene Arbeit nicht das Maaſs einer Rezension überschreiten werde, erschien die eben erwähnte Anzeige von Herrn Prof. Lachmann, die zur Gegenrede nicht sowohl einladet, als geradezu herausfordert. Wer möchte nach solchen Aeuſserungen, wie sie in dieser Anzeige sowohl

in als zwischen den Zeilen stehen, es noch wagen, über die Technik der griechischen Tragödie zu schreiben, ohne zu befürchten, dafs alles Mitreden eines Dritten für ungehörig erklärt werden könne! Der Verfasser hat es dennoch gewagt, und darum will er seiner Abhandlung nicht sowohl eine Beurtheilung, vielmehr nur eine Naturgeschichte von des Herrn Prof. Lachmann Bestrebungen im Felde der griechischen Dramatik voranschicken. Der Verf. könnte sein Urtheil auf dem kürzesten Wege geben und zugleich rechtfertigen, wenn er Herrn Prof. Lachmanns Rezension hier abdrucken liefse; aber er hat noch keinen rechten Glauben an die neue Lehre, dafs klassische Werke ein Jeder ungestraft nachdrucken darf. So will er sich darauf beschränken, die Hauptsätze in Hrn. Prof. L.'s Rezension zusammenzustellen; sie werden wenigstens den Geist charakterisiren, in dem oder aus dem sie geschrieben ist, und sie können als ein unverächtlicher Beitrag zu der beabsichtigten Naturgeschichte gelten. Herr Prof. Lachmann beginnt aber so:

1. Ueber den Gegenstand der vorliegenden Schrift — hat vielleicht Niemand so viel Recht mitzusprechen, als ich, der schon im Jahre 1822 versuchte, in der Schrift *de mensura tragoediarum* die Rollen sämmtlicher uns erhaltenen attischen Tragödien unter die zwei oder drei Schauspieler zu vertheilen, von denen sie, wie wir wissen, dargestellt waren.

2. Ob es dem Verfasser (Hermann) immer gelungen ist, das „Unmögliche zu vermeiden", mufs ich bezweifeln; denn dafs im Oedipus auf Colonus (p. 43) die Rolle des Theseus nicht von einem Schauspieler dargestellt, sondern unter alle drei soll vertheilt gewesen sein, ist ein Versuch der Verzweiflung, der auf die Lachsucht des atti-

schen Publikums zu wenig Rücksicht nimmt. Wenn aber dabei der Verfasser Müllern bewundert, der zuerst die Schwierigkeiten bemerkt habe, so liegt darin eine Härte gegen mich, wie sie sich in vielen Stellen dieser Schrift wiederholt, als ob ich, ohne zu überlegen und zu prüfen, nur meiner Sache zu Liebe das Erste Beste angenommen hätte; auch das Unmögliche, wird ein Unkundiger nach dem Schlusse der Note 58 behaupten. Das ist die Strafe dafür, dafs ich nicht Alles weitläufig auseinandergeredet, sondern auf mitforschende Leser gerechnet habe.

3. Aufser dem Möglichen haben die attischen Dichter aber nothwendig auch eine gewisse Schicklichkeit in dem Uebertragen mehrerer Rollen an einen Schauspieler beobachtet. Dergleichen Schickliches hat der Verf. Mehreres aufgefunden; was mir freilich eben nicht neu war, aber ich hatte doch Nichts davon gesagt.

4. Ich hatte eine gesetzmäfsige Regelung und eine auch von den Alten angedeutete (?) Erleichterung angenommen, die der Verf. so gut als ganz verworfen hat. Er büfst dadurch offenbar ein; gleichwohl wäre sein Rückschritt ein Fortschritt, wenn ich nur gefaselt hätte. Ich meinte (dies war das beschränkende Gesetz, die Regel) Verse sowohl als Reden jedes der zwei oder drei Schauspieler und des Chors müfsten in einem bestimmten Zahlenverhältnisse stehen, jede Summe müfste durch eine und dieselbe Zahl theilbar sein. Der Verf. sagt No. 4. 57, das werde mir wohl Niemand glauben. Damit ist aber nicht widerlegt, dafs, wenn so schwierige Rechenexempel im Ganzen so gut (?) zutreffen, wohl etwas Wahres daran sein mag. Ich habe immer sehr wohl gewufst, dafs weder die Dichter noch die Zuschauer,

so wie ich, nachgezählt haben: die Sache ist darum doch gegründet, und es ist mir nur nicht gelungen, den richtigen der Anschauungsweise des Alterthums angemessenen Ausdruck zu finden, in dem ohne Zweifel alles leicht und einfach erscheinen würde. Es wird ihn aber schon noch einer finden; wahrscheinlich zuerst ohne zu wissen, dafs er mit mir auf dem nämlichen Wege geht, weil sich fast Niemand die Mühe gegeben hat, meine Behauptungen anzusehen, oder auch nur die vier Perioden der tragischen Technik zu beachten, die ich *de mens. trag. cp. XII., XIII., XV., XXIII.* bezeichnet habe, und die sich ohne Zählungen erkennen lassen.

5. Was ist wohl wahrscheinlicher? dafs Aeschylus den Schauspieler, der den Hephaestus (im Prometheus) dargestellt hatte, während der 6 Verse, die das κράτος sprach, früher forteilen und in die angenagelte σκευὴ des Prometheus von unten hineinschlüpfen liefs (p. 23)? oder wie ich angenommen (der Verf. nennt p. 45 lieber einen andern), dafs ein Tänzer die Rolle des κράτος übernimmt, und dann nach der Monodie des Prometheus gemächlich umgekleidet mit dem Chore wiedererscheint?

6. Die Schwierigkeiten, die ich *de mens. trag. p.* 25 aufzählte, hat er bei weitem nicht gelöst.

Einem jungen Manne, der die Resultate seiner Studien gern veröffentlichen und das Urtheil der Kenner darüber vernehmen möchte, kann es nach solchen Aeufserungen ordentlich bange werden, ob es nicht schon als eine Anmafsung gelten könne, über einen Gegenstand zu schreiben, über den Niemand so viel Recht hat mitzusprechen als eben Herr Prof. Lachmann. Das Uebelste

ist nur, dafs die Resultate des Verf. mit denen des Herrn Lachmann nicht übereinstimmen, und er ist auf die Aufnahme gefafst, die seine Schrift von jener Seite her zu erwarten hat. Wer schon eine Härte darin findet, dafs Hermann einen Otfried Müller bewundert (es wäre viel natürlicher, Herrn Prof. Lachmann zu bewundern), was wird der nicht erst in einer Ansicht finden, die wieder einmal Herrn Prof. Lachmanns Hauptgedanken für unhaltbar, für durchaus ungriechisch erklärt.

Der Hauptgedanke des Hrn. Prof. L. über die Composition der griechischen Tragödien, zuerst wohl durch die zufällige Eintheilung in der γραμματικὴ τραγῳδία angeregt, ist, was den chorischen Theil betrifft, die Annahme, dafs die einzelnen Strophen und Antistrophen immer eine durch Sieben theilbare Anzahl von Versen enthalten müssen, und weil das nun nicht überall zutrifft, so werden die unschuldigen Verslein in ein Prokrustesbette gelegt, und an der einen Stelle ganze Glieder als unnütz weggeschnitten, an der andern aber die Glieder zwar nicht gereckt, aber doch der Ort nachgewiesen, wo die an der Siebenzahl fehlenden Glieder eigentlich sitzen sollten.

Aber ich lasse lieber Herrn Prof. Lachmann selber reden, da er doch das meiste Recht hat mitzureden, besonders wenn von seiner eignen Ansicht die Rede ist.

In der Schrift *De choricis systematis tragoediarum graecarum* (Berlin 1819) heifst es p. 37:

Itaque prima omnium lex est, ut singula stropharum systemata, e quotcumque partibus composita sint, sive illae partes strophis tantum et antistrophis, sive praeterea proodis et mesodis contineantur, in talem versuum numerum extendi debeant, quali dividendo septenarius numerus sufficiat, hoc est, ut aut

quattuordecim versibus constent, aut uno et viginti, aut duodetriginta, aut ultra eadem ratione. Tum altera lex est, ut verborum sententiae, ubi ad singulorum versuum fines perventum fuerit, absolutae esse videantur. — Wir wünschen auch an unserem Theile dazu beizutragen, die Theorie des Herrn Prof. Lachmann so zu sagen unter die Leute zu bringen, damit der Vorwurf von uns genommen werde, dafs sie von Niemand beachtet worden, und deshalb setzen wir noch Folgendes hieher:

In strophis et antistrophis has regulas ab Aeschylo observatas esse reperio. De metris, ut ne plura tribus singulas strophas regerent. (Sehr erklärlich, denn die einzelnen Strophen sind in der Regel zu kurz, um noch mehre Metra zu fassen.) *In Prometheo et septem contra Thebas nunquam duobus plura admissa video. Tum unum ex his metris, si vel semel modo positum esset, ut id satis esset, caetera necessario saepius recurrerent. De versibus, primum ut quisque versus certe unum metrum teneret vel etiam plura* (d. h. hat ein Vers nicht ein *metrum*, so wird er wohl mehre haben) *unus autem inter hos necessario aut plura aut unum saepius repetitum complecteretur* (d. h. ein Vers enthält die Themata oder Metra der übrigen, wenn es sich so trifft). *Postea, ut et syllabarum et versuum numerus certus esset et immutabilis, sed singulorum versuum ambitus non definitus* (damit nur ja die Siebenzahl erreicht werde, und doch sollen wiederum die *sententiae absolutae* sein), *modo variabilis versuum descriptio caeteris regulis ne adversaretur. Sed augmenta metrorum nulla lege tenentur, nisi rhythmicis, quarum explicatio ad nostrum argumentum non pertinet* (die Erklärung hätte auch die einmal gefafste Idee leicht trüben können). *De*

epodicis systematum partibus primum observabo, mesodos a stasimis excludi, proodos et epodos neque his neque parodis alienas esse. Praeterea in epodicis partibus singula versuum paria, interdum vero etiam plures eandem metrorum speciem referre; sed ubi impar versuum numerus sit, unum modo sua lege, hoc est, arbitrio poetae regi (wenn es eben nicht in die Regel paſst, so schiebt man die Schuld auf die Licenz des Dichters). Man vergleiche hiemit das p. 122 Gesagte: *De epodorum metris nihil certi reperi sed cupio doceri ab acutioribus. Versus autem et hae et proodi plerumque ternos complectuntur, raro senos. Sed mesodorum et proodorum in parodis ea lex est, ut si quis epodicarum partium versus computet, numero septenario sua ratio constet. Singulae strophae et antistrophae metra non plura ternis continent, commata, praeter augmenta metrorum, octona, versus autem septenos.* (*Ab hac regula paucissima carmina secedunt, Phoen.* 239, *Suppl. Eurip.* 363, *Hercul. fur.* 345.) *Itaque singuli versus unius tantum metri regulam sequuntur; horum unum in uno versu bis ponitur. Versuum descriptio ab interpunctione non pendet, sed in singulis strophis unus versus media interpunctione distinguitur.* Man vergleiche ferner hiemit das später Gesagte *de mens. trag. p.* 27. *Nam stropharum componendarum hanc legem scripserunt* (Sophokles und Euripides), *ut singulae paucissimis exceptis complecterentur versus non amplius septenos. Huc accessit nova epodorum ratio, quas versibus vel ternis voluerunt fieri vel senis: idemque in proodis mesodisque (de his enim olim [de chor. s. p.* 122 *etc.] non satis recte tradidi) secuti sunt, ut si quis numerare ver-*

sus tragoediarum velit, epodos et caetera ex eo genere carmina non melicis sed diverbiis adiungere debeat. (Die Regel ist an sich ganz schön, aber man sehe selbst, wie sie befolgt worden ist.)

Herr Prof. Lachmann scheint selber gefühlt zu haben, wie viel gegen seine Theorie zu sagen sei, und er setzt darum gleich einen Trumpf darauf, wenn ihn Einer deshalb einer abgeschmackten Subtilität beschuldigen wolle. *His ita enumeratis,* sagt er l. c., *non defore video qui me ineptae subtilitatis insimulent; haec a me conficta esse, neque digna libero Aeschyli ingenio. — Sunt enim, qui se solos scire profiteantur, quid rectum et pulchrum sit, quid deceat poetas, quid non deceat; ipsi territi scilicet et aliis terrorem incutientes* μορμολυκείῳ *quodam, quod domi habent Gallico boni gustus nomine celebratum; beati mortales, nihil magis, quam sua inventa admirantes, pigritiam obstinatione et ridicula magnificentia tegentes. Horum convicia ego facile contempsero, etc.* —

Ei nun, *convicia* wollen wir unserer Seits uns nicht erlauben, aber bescheidene Zweifel werden doch nicht als *convicia* aufgenommen werden, und solcher Zweifel hegen wir allerdings recht viele, wie wir in den Zwischenbemerkungen schon angedeutet haben und in der Abhandlung selbst an so manchen Stellen noch andeuten werden. Das sind aber nur Zweifel gegen Spezialitäten, aus denen sich Jeder leicht ein Urtheil über die ganze Theorie bilden kann.

In dem sonderbaren Büchlein: *Liber singularis de mensura tragoediarum* (Berlin 1822) finden wir dieselbe Grundansicht und denselben Humor wieder, der uns in der

Schrift *de choricis systematis* etwas unheimlich entgegentritt. Der Gedanke von der heiligen Siebenzahl (obwohl sie mitunter sich als eine recht böse Sieben manifestirt hat) war Hrn. Prof. Lachmann schon so geläufig geworden, daſs er dem innern Triebe zu dividiren nicht widerstehen konnte. Es ist bei ihm eine ausgemachte Sache, daſs die Griechen nicht sowohl durch die schöpferische Kraft ihres Genius, als vielmehr durch Uebung und Ausdauer Groſses in den Künsten geleistet, und um die Kunst mit gröſserer Sicherheit zu üben, Alles, so weit es ging, auf feste Regeln zurückgeführt haben. *Fuit hoc,* sagt er l. c. p. 2: *proprium admirabilis illius Graecorum indolis, quod artium usu et assiduitate paene dicam magis quam felicitate ingeniorum excelluerunt; atque iis, quantum fieri potuit, omnia regulis certissimis subjicere visum est; non ut impetum ardoremque reprimerent, sed ne vagarentur, et artes legibus conformatas exercerent fidentius* — was wir etwa mit Goethe so übersetzen würden:

Dich im erneuten Kunstgebrauch zu üben,
Ist heil'ge Pflicht, die wir Dir auferlegen,
Du kannst Dich auch bestimmt wie wir bewegen
Nach Tritt und Schritt, wie es Dir vorgeschrieben.
Denn eben die Beschränkung läſst sich lieben,
Wenn sich die Geister gar gewaltig regen,
Und wie sie sich denn auch gebehrden mögen,
Das Werk zuletzt ist doch vollendet blieben.

Nach diesen Grundsätzen geht Herr Prof. Lachmann auch auf den Dialog ein, und da muſste wieder so manches biegen oder brechen, und mancher unschuldige Vers, der sich der Siebenzahl nicht sogleich bequemen wollte, wurde als ein ungehöriges Ueberbein weggeschnitten oder als gesetzlos ausgestoſsen. Das geht nun freilich bei

manchem Dichter, z. B. bei Euripides, gar leicht, dessen rhetorische Fülle manchen Vers obenein gibt; auch führt der kleine Divisor 7 den grofsen Vortheil mit sich, dafs das kritische Messer nicht allzu häufig gebraucht werden darf. Es kommt dabei aber freilich viel darauf an, dafs man die Kunst zu zählen verstehe. Das *artificium numerandi orationum* aber, wie Herr Prof. Lachmann es genannt hat, besteht in Folgendem:

Diverbia a melicis separari non debent, sed summae utrorumque conjunctae demum justum numerum, h. e. septies divisum praestant. verum in ratione ineunda choricorum alia est conditio, alia eorum, quae actores proloquuntur. Primum et Chori ῥήσεις *et partium tam primarum quam secundarum, eae singulatim numerandae sunt. Si ternae erunt, secundae cum tertiis numero uno comprendi debent. Sed orationum discrimina non tantum in mutatione personae posita sunt, quando alter alterum oratione excipit. Sunt enim alia quoque quae librarii interductu non semper distinguunt, initia stropharum et antistropharum, epodi quoque nec minus mesodi: accedit mutatio metri in diverbiis.* — Herr Prof. Lachmann hat nämlich die Division durch die Sieben nicht allein auf Chor und Dialog aller Tragödien, sondern auch auf die *orationes*, ῥήσεις der einzelnen Rollen (er selber übersetzt in seiner Rezension das Wort durch: Reden) angewandt. Der geneigte Leser möge selbst in dem sonderbaren Büchlein nachlesen, wie es mit diesen ῥήσεις beschaffen ist, und welche leichte Arbeit Herr Prof. Lachmann hatte, so viel ῥήσεις herauszuzählen, als grade für die Siebendivision pafsten; er möge selbst bemerken, wie mannigfaltige

Figuren jene ῥήσεις bilden, wie sie bald aus einem, bald aus zwanzig, bald aus funfzig und mehr Versen bestehen. Und diese ῥήσεις dienen zugleich dazu, die Rollen ersten, zweiten und dritten Ranges zu bestimmen. Die darauf bezügliche Stelle theilen wir in der Abhandlung selbst mit und machen hier nur noch auf die Ausnahmen, als da sind ἐπιφωνήματα (p. 12), κατηγορήματα und dergleichen aufmerksam.

Herr Prof. Lachmann hat an den aufgestellten Regeln ein solches Wohlgefallen und verspricht sich von denselben eine solche Wirkung und einen solchen Erfolg, dafs er nach vielen Entschuldigungen p. 8 sagt: *Hoc tamen me consecuturum spero, ut in posterum nugari videatur, qui aut in numero versuum aut in personis aliquid audeat, nisi geometrica ratione probet.*

Nun das ist bestimmt genug gesagt und es ist unbegreiflich, dafs die späteren Interpreten und Kritiker ohne irgend eine *ratio geometrica* beizubringen, ans Aendern und Wegschneiden gegangen sind, und dafs keiner es für nöthig gehalten hat, Herrn Prof. Lachmanns Theorie erst zu widerlegen. Das Eine kann ihm dabei zum Troste gereichen, dafs seine Aenderungen in den griechischen Tragödien höchst bescheiden sind gegen die späteren, die sich z. E. Hartung und Dindorf erlaubt haben. Ein Festhalten an der Siebenzahl hätte sie vor gewaltsamen Aenderungen bewahren können.

Auch der Humor in dem sonderbaren Büchlein ist derselbe wie in der früheren Schrift. Zuerst bekommen es die Leute, die Alles auf die Vernunft zurückführen wollen, und es zuletzt dahin bringen, mit einiger Vernunft zu rasen. *Ea enim,* sagt Hr. Prof. Lachmann auf der ersten

Seite der Schrift: *Ea enim furia quaedam et pestis est saeculi nostri, quae exitium litteris minatur, Ratio, quam ad nullam rem non adhibemus: nihil nisi quod cogitatione praeceptum est, anquirimus. Ita fere vel novi profertur nihil (quando a principiis plures viae plerumque patent, sed nos eas sequimur, quae ad nota ducunt) vel quod turpius est, nota ad causas non suas revocamus, et paene cum Ratione insanimus.*

Nach diesem kommen die Lumpe an die Reihe, deren gröfste Tugend die Bescheidenheit ist, die einzige Gattung von Menschen, vor denen Herr Prof. Lachmann einen natürlichen Abscheu hat. „*Unum hominum genus abominor, pigritiam quod tegit simulatione modestiae. Nihil his suscipiendum videtur, in quo peccari possit: quasi modo haud novo sed consueto falli id non falli sit scilicet. Iis videbitur absurda ratio, quae, ni audeamus sapere, nusquam constet. nos vero decet sapere praeter scribarum errores et ementitae istius temperantiae auctoritatem.*"

Endlich wird der Zorn allgemeiner, denn Herr Prof. Lachmann sieht es vorher, dafs Jedermann sein Buch beurtheilen und, wie die Menschen nun einmal sind, mit Spott und Mifsgunst beurtheilen wird, und dafs kaum zwei, vielleicht auch keiner, es lesen und prüfen werden. *Jacta alea est,* heifst es p. 15, *scripsi ea, quae et judicaturos plerosque omnes video, neque paucos cum irrisione et malivolentia; contra, ut sunt fere mores hominum, lecturos et examinaturos vel duos vel neminem. nam quae neque ad usum promptissima sunt neque ex majore parte jam pervagata, ea vel negligit vel contemnit perfecta illa et absoluta, qua hoc saeculum glo-*

riatur, sapientia. Nihilominus pergam animo obfirmato, neque desistam.

Dieser *animus obfirmatus,* den ich nicht recht zu übersetzen weiſs, zeigt sich denn auch in der Anzeige von Hermanns oben erwähnter Schrift, und das ist es, weshalb ich mich gedrungen fühlte, Herrn Prof. Lachmanns Ansicht und Behandlungsweise des Stoffes aus seinen eignen Schriften hier darzustellen. Es sind mehr als zwanzig Jahre vergangen, seitdem Herr Prof. Lachmann sein Buch *de choricis systematis* schrieb, und die Schrift *de mensura trag.* zählt nun auch bereits zwanzig Jahre. Aber Hrn. Prof. Lachmanns Stimmung gegen die, welche zweifeln oder gar seine Ansicht bestreiten könnten, ist noch immer dieselbe wie vor zwanzig Jahren. Hermanns wackere Schrift hat nicht die Anerkennung bei ihm gefunden, die sie verdiente. Was Andere klarer entwickelt haben, das liegt schon längst in Herrn Prof. Lachmanns beiden Schriften verborgen, nur daſs er es nicht weitläufig auseinandergeredet hat; was Andere gefunden und ausgesprochen haben, das ist Hrn. Prof. Lachmann nichts Neues, er hat nur davon zu sprechen unterlassen oder vergessen; daſs die Dichter und die Zuschauer nicht so, wie Hr. Prof. Lachmann nachgezählt haben, das weiſs Hr. Prof. Lachmann auch schon seit mehr als zwanzig Jahren, noch ehe er den Gedanken faſste, jene beiden Schriften dennoch zu veröffentlichen; aber der Schluſs des Ganzen bleibt: die Sache ist darum doch gegründet!

Wenn sie denn wirklich gegründet ist, so hätte Hr. Prof. Lachmann seine Gründe auch gründlich darlegen können, und er sollte uns nicht damit abfertigen:

Lange steht es gedruckt, aber es lies't es kein Mensch!

Nun wir bescheiden uns gern, dafs „mit Gewalt" Niemand seine Gründe sich abdringen läfst, und wir wollen abwarten, ob sie irgend einmal zufällig zu Tage kommen. Aber freilich:

Liegt der Irrthum erst, wie ein Grundstein, unten im Boden,
Immer baut man darauf, nimmer dann kommt er zu Tag.

Ueber

die Rollenvertheilung in den griechischen Tragödien.

Indem ich mich anschicke, über einen Gegenstand zu schreiben, der so bedeutende Kräfte in Anspruch genommen hat, von so bewährten Kennern griechischen Lebens und griechischer Poesie behandelt worden ist, befällt mich doch einige Furcht, nicht über etwaniges *acta agere* oder *cocta recoquere*, denn wir jüngeren Leute schmeicheln uns gern mit dem Gedanken, dafs man jedem Dinge immer neue Seiten abgewinnen könne, sondern Furcht ist es vor einem Vorwurfe, den ich der Einleitung zufolge von allen am wenigsten auf mich laden möchte. Das ist der Vorwurf, ein neues Rechenexempel angestellt zu haben, obgleich ich über ein ähnliches vielleicht hart abgeurtheilt. Aber ein grofser Unterschied zwischen meinem und dem Lachmannischen Rechnen stellt sich sogleich heraus und rechtfertigt mich zur Genüge; Lachmann zählte, summirte und dividirte, weil es ihm also gefiel, nicht weil die γραμματικὴ τραγῳδία unbedingt dazu nöthigte; ich aber, da ich mich einmal über einen solchen Gegenstand, wie die Rollenvertheilung unter die einzelnen Schauspieler nun einer ist, ins Klare setzen wollte, mufste zählen und eintheilen, wie es die Tragiker nach meiner Ueberzeugung selber gemacht haben. Dabei habe ich es mit gröfseren Zah-

len, ganzen Partbieen zu thun; ich habe nicht nöthig, meinem Rechnen und Eintheilen zu Liebe das nicht Stimmende, die Brüche wegzustreichen, thue somit den Tragödien durchaus keinen Zwang an, sondern lasse mich ganz von ihnen leiten. Es ist meine Absicht, die alten Schauspielzettel, wie sie die Dichter selbst sich gemacht haben werden, wiederherzustellen, wenigstens die eine Columne derselben, welche die Rollen enthält. Die andere freilich, welche die Namen der agirenden Schauspieler enthalten würde, mufs leer bleiben und wird es wohl immerdar, wenn nicht das neue Athen so gütig ist, uns auch hiervon aus seinem reichen Schoofse zu spenden. —

Über die Rollenvertheilung unter die griechischen Schauspieler kenne ich nur zwei Schriften, die darüber auf verschiedene Weise ausführlicher handeln, die Hermannische und Lachmanns Schrift *de mensura tragoediarum*. In dieser heifst es pag. 23.: *Atque in simplicioribus quidem fabulis vix conjecturae locus fuerit: adeo nullum reperire potui in arte judicium, unde, uter histrio habendus esset princeps, cognosceretur. In caeteris vero cum quod supra de Aeschyleis dixi observavissem, rationes* ῥήσεων *ita ferre, ut duae partes in summis colligendis conjungi debeant; ita quin eae, quae per se justum numerum absolverent, primae partes habendae essent, vix dubitari posse videbatur: quaenam autem secundae essent, quae tertiae, non apparuisset, nisi Aeschyli trilogia, litterarum bono e communi naufragio non sine numine servata, reconditam rationem exemplo non nimis obscuro recluderet. Mirabile est enim quam accurate singula, quamque apte conveniant, si de secundis et tertiis partibus ita statuamus, ut, uter prior in scenam processerit,*

eum honore priorem existimemus. Ita fiet enim, ut non modo ab uno histrione eandem personam, quoties prodiret, agi potuisse appareat, sed etiam primas in una quemque egisse trilogiae fabula itemque tertias ac secundas. Lachmanns Unterscheidung zwischen Protagonisten und Deuteragonisten beruht auf der ῥήσεις. Die ῥήσεις des Protagonisten entsprechen für sich allein dem *numerus septenarius*, die des Deuteragonisten und des Tritagonisten nur zusammengenommen.

Die Idee, von welcher Hermann ausgeht, ist in den Worten p. 17. enthalten: *Hoc igitur quibus artificiis veteres illi tragici effecerint, ut quotquot opus esset personas per trium histrionum partes distribuerent, neque unquam deesset, qui novam personam, quam actio postularet, suscipere posset, in ipsis eorum reliquiis paullo accuratius persequi neque injucundum, neque ad ipsa illorum ingenia cognoscenda infructuosum visum est; id autem dum persequebar, simul etiam in eam quaestionem incidi, quas potissimum personas primas, quas secundas vel tertias partes agere voluerint, utque id non omnino ad liquidum perduci possit, tamen et ipsum philologum decere videbatur, ut quam proxime posset, ad vivam veteris scenae repraesentationem cogitatione rediret, neque eos viros, quos in ipsa argumentorum tractatione omnia callidissime et prudentissime instituisse videamus, in illa personarum dispositione sine lege et consilio quodam egisse arbitrabar.* —

Es sei erlaubt, meine Ansicht gleich daneben zu stellen: die Tragiker schrieben ihre Dramen nicht für die Schauspieler überhaupt, noch für die Zahl derselben, sondern die Vertheilung geschah, nachdem das Stück vollendet vorlag, wie

es die Aufeinanderfolge der Scenen gebot; so dafs, wenn drei Schauspieler für die Rollen nicht hinreichten, nothwendig ein vierter, vielleicht sogar ein fünfter mitspielen mufste. — Die gesammte Entwickelungsgeschichte des griechischen Drama belehrt uns, dafs die Rollenvertheilung zwar mit Verstand und Ueberlegung von den Dichtern selbst geschah, aber durchaus kein Maafs für die Composition der Tragödien gab, und dem Dichter nie hemmend in den Weg trat.

Die Entwickelung und den Fortschritt des griechischen Drama hat Hermann im ersten Capitel kurz aber trefflich auseinandergesetzt. Es ist dies eines jener διαβεβοημένα ζητήματα, an deren Lösung die Lytiker unserer Zeit viele Kräfte gewendet haben, und noch wenden werden. Da Hermann im Ganzen für mich überzeugend gesprochen hat, so will ich die Ergebnisse kurz referiren. Thespis, der eigentliche Gründer des attischen Drama, führte einen Schauspieler ein, nicht damit er Monologe *(soliloquia)* halten sollte, welche den Chor unterbrächen, sondern damit der Chorage einen hätte, mit dem er reden könnte *(ut peculiari actore adjuncto jam dux haberet, quocum colloquia sereret)*. Damit sei das eigentliche Drama begründet worden. Diesem einen Schauspieler des Thespis hat Aeschylus einen zweiten hinzugefügt, der Chorage hat der Rolle des Protagonistes entsagen müssen, der Thespideische Schauspieler ist Protagonist, der von Aeschylus hinzugefügte Deuteragonist geworden (p. 16.). Als Beispiel der alten Thespideischen Weise führt H. die Scenen zwischen Danaus und dem Chore der Danaiden in Aeschylus Schutzflehenden an, wenn man sich den Danaus als Choragen denken will. — Dann hat Sophocles den dritten Schauspieler hinzugefügt, und,

nach der Meinung des Diogenes Laertius, damit den *justus numerus* derselben abgeschlossen; aber, setze ich hinzu, es war kein Verbot da, die übliche Zahl zu überschreiten.

Die Hermannische Deduktion ist klar, und besonders was das πρότερον μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτιζε betrifft, überzeugend. Dafs der dramatische Chor ein anderer werden mufste als der dithyrambische, liegt in der Natur der Sache, d. h. in der Natur der dem Dramatischen sich allmählig nähernden Poesie; wie aber die ersten Anfänge des für eine andere Art von Poesie, des für dramatisch Gehaltenen, des wirklich Dramatischen gewesen sind, ist ein noch immer nicht gelöstes Problem. Mir scheint es gewifs, dafs die dramatische Recitation des Choragen, und der dramatische Dialog zwischen dem Choragen und dem Schauspieler sich nur durch das Versmaafs von den epischen Rhapsodieen und der epischen Poesie überhaupt unterschieden. Es ist gar leicht das überwiegend Epische im Aeschylus zu erkennen, und dafs sich das Tragische selbst im Sophokles und Euripides vom epischen Elemente sogar beherrschen liefs, beweisen zur Genüge die unabweisbaren ἄγγελοι und ἐξάγγελοι, wenn wir deren Dasein nicht der Unbeholfenheit der attischen Bühne an sich zuschreiben wollen. — Durch Thespis nun wurde der Chor Protagonist (wie Hermann will), wenigstens war er der Hauptbestandtheil des Dramas. Ist aber nicht in dem Pentheus des Thespis der Schauspieler Protagonist gewesen? Die Betrachtung der Aeschyleischen Tragödien führt uns darauf. Wir wissen ja, dafs Aeschylus den Chor verringert hat (ἠλάττωσε). Wenn gleich dies allgemein für eine Verringerung der Choreutenanzahl genommen wird, so kann damit doch nicht die Verringerung der Choreuten-

würde ausgeschlossen werden. Das ἐλαττοῦν bezieht sich eben sowohl auf die Anzahl als auf die Würde, den Rang des Chors. Die wenigen Ueberreste Aeschyleischer Dramen belehren uns zur Genüge, wie Aeschylus mit dem Chore, mit der Stellung, der Würde, dem Platze, den er ihm geben wollte, zu kämpfen hatte; und wir können eben daraus einen Schlufs auf die Composition des Thespideischen Pentheus und auch wohl der Phrynicheischen Alcestis machen.

Die Verringerung des Chores nämlich bezog sich zunächst auf die Zusammenziehung desselben in eine Masse, gleichsam in eine Person, im Gegensatze zu dem früheren διαδραματίζειν. Damit trat der Chor aus der Reihe der handelnden Personen des Drama, und je weiter wir die Geschichte des griechischen Drama verfolgen, desto seltener treffen wir den Chor als integrirenden Theil der Handlung an, und Scenen, wie die in Sophokles Ajax, wo der Chor um den Ajax aufzusuchen, sich theilt, gehören zu den seltenen Ausnahmen. Zugegeben nun, dafs sich das ἐλαττοῦν des Chores auf die Zusammenziehung und Isolirung desselben bezog, so stellt sich uns sogleich die Frage entgegen: Wie kommt es, dafs Aeschylus, welcher den Chor nach allen Seiten hin verringerte, so viele seiner Dramen nach dem Chore benannt hat, und wiederum: wie hat Thespis, welcher den Chor zum Protagonisten machte, manchen Dramen (wir denken zunächst an den Pentheus) den Namen von einer der verschiedenen Rollen des einen Schauspielers gegeben? Und weiter: finden wir nicht bei Sophokles und sogar bei Euripides, bei welchem der Chor oft nur ein πάρεργον ist, Dramen genug nach dem Chore benannt? Wir müssen hier unterscheiden, und das vor Allem festhalten, dafs der Chor, sobald einmal Schauspieler eingeführt waren, niemals im eigentlichen

Sinne mehr Protagonistes gewesen ist, oder überhaupt nie mehr Protagonistes sein kann. Wenn also bei Thespis der Chor Protagonistes genannt wird, so ist das uneigentlich zu nehmen und auf die Wichtigkeit zu rechnen, welche in Thespideischen Stücken der Chor überhaupt gehabt hat. Die Würde, die alte, angeerbte und mit hinzugebrachte, welche der Chor in des Thespis Zeiten hatte, machen ihn in der That zum Protagonistes, während der Schauspieler als der eigentliche Agonistes (denn von einem Protagonisten kann überhaupt vor Sophokles nicht die Rede sein), gegen den Chor in den Hintergrund trat, d. h. gewiſs mehr episch war, als der Chor selbst.

Aber der Pentheus eben des Thespis giebt uns ein Recht zu vermuthen, daſs die Personen, die Rollen schon damals anfingen, ihr Vorrecht vor dem Chore geltend zu machen Wenn dagegen der Aeschyleische Chor den Dramen den Namen gegeben, wie zum Beispiel in den Eumeniden und Schutzflehenden und in so vielen verlornen Stücken, so hat er den alten Thespideischen Charakter bewahrt oder wieder in sich aufgenommen; er repräsentirt dann die Handlung und den Charakter der einzelnen Schauspieler, oder die ganze Idee des Drama. Anders in den Sophokleischen Dramen. Wenn auch der Chor Theil nimmt an der Handlung und dem Fortgange des Stückes, so kann man ihn doch nicht nach unsern Begriffen einen integrirenden, durchaus wesentlichen Theil desselben nennen. Thätig erscheint er besonders im Ajax, in der Electra und im Philoktetes; und doch ist diese Thätigkeit, und darin liegt eben das Eigenthümliche der ganzen Stellung des Chores, besonders in den beiden letzteren Stücken, eine negative; der Chor hält es mit der einen Partei, und wirkt für dieselbe durch Verschwiegenheit. —

Eins von den übriggebliebenen Dramen hat den Namen vom Chore: die Trachinierinnen. Dieser Name ist ein so rein zufälliger und durch die Umstände wie durch einen Zufall hervorgerufener, dafs wir dadurch ein neues Licht für die Composition Sophokleischer Stücke sowohl, als für die Rollenvertheilung unter die Schauspieler erhalten. Denn von den Trachinierinnen ausgehend müssen wir annehmen, dafs Sophokles den Tragödien von dem Chore den Namen gegeben, wenn dieselben zwei Hauptrollen zugleich enthielten, wenn der Protagonistes zwei Hauptrollen, zwei erste Rollen zu spielen hatte. Und das ist bei den Trachinierinnen der Fall, wie wir unten auseinandersetzen werden, indem der Protagonistes zwei Protagonisten-Rollen zu spielen hatte, den Herkules und die Dejanira. — Ob dies durchgängig vom Sophokles befolgt ist, können wir leider nicht bestimmen, aber es liegt wohl in der Natur der Sache, dafs er es gethan. Beim Euripides endlich sehe ich keine bestimmte Regel befolgt. Er hat weder überall das Drama nach der Hauptperson, also nach der Rolle des Protagonisten benannt, noch hat er zwei Hauptpersonen im Drama, wenn er den Namen des Stückes vom Chore entlehnt. Das wird sich gleich unten bei der Rollen-Sonderung und Aufzählung ergeben.

Wir kehren von dieser kleinen Abschweifung zu der Angabe des Diogenes Laertius und der Lexikographen zurück, dafs Sophokles die Zahl der Schauspieler um einen vermehrt hat. Er brachte dadurch eine Mannigfaltigkeit in den Personen und Rollen hervor, welche man vor ihm weder gekannt noch geahnt hatte. Hier nun kommen wir auf den Hauptpunkt des Ganzen, und es sind zunächst die wichtigsten aller Fragen zu beantworten: Hat Sophokles für eine vollendete Tragödie drei Schauspieler hinreichend

gehalten und deshalb nicht mehr einführen wollen? Und hat Sophokles die Rollen vorher eingetheilt und nach vorgefafster Eintheilung geschrieben? Es ist nöthig, noch einmal auf die Meinung Anderer einzugehen, und dann sei es erlaubt meine Meinung hinzuzufügen. Wir können die erste Frage nur *a posteriori* beantworten.

Dafs Sophokles zu den von seinen Vorgängern schon gebrauchten zwei Schauspielern den dritten hinzugefügt habe, ist von so vielen Gewährsmännern behauptet, dafs ich die Sache für faktisch halte. Und das thun fast alle Neueren, oder Alle, so viele darüber sich haben vernehmen lassen; und dafs diese Ansicht eine allgemeine und feststehende ist, kann man z. B. an dem neuesten Werke von A. Schöll über Sophokles Leben und Wirken ersehen.

Die Quellen, aus denen wir diese wichtige Nachricht haben schöpfen können, sind nun freilich sammt und sonders nicht gar alt, dennoch aber rein und ungetrübt, wenn sie das Faktum geben, dafs Sophokles noch einen Schauspieler hinzugefügt habe. Es fragt sich aber, wie lauter sie sind, wenn sie von diesem Faktum einen Schlufs, gleichsam eine Nutzanwendung machen? Einen solchen Schlufs macht Diogenes Laertius 3, 56., wenn er, nachdem er die Erfindungen der einzelnen Tragiker aufgezählt hat, hinzusetzt: *καὶ συνεπλήρωσαν τὴν τραγῳδίαν.* Mag man hier συνεπλήρωσαν lesen und es auf alle Bildner der Tragödie beziehen, oder σύνεπλήρωσε und damit den Sophokles allein als den Gipfel und Höhepunkt der Ausbildung und Erweiterung der Tragödie bezeichnet wissen wollen, so bleiben doch die letzten Worte in beiden Fällen ein Zusatz zu dem historisch Gegebenen und Feststehenden, ein Zusatz entweder des Diogenes selbst, oder

seines Gewährsmannes oder wiederum eines noch Früheren. So könnte man das Alter dieses Zusatzes hinaufschieben bis nahe an die Zeiten des Tragikers, und er erschiene uns dann als das öffentlich ausgesprochene Bewufstsein jener Zeit. — Und dieser Zusatz ist für uns von grofser historischer Wichtigkeit. Er bezeugt, und das thun auch alle die, welche von einem dritten Schauspieler sprechen, auf negative Weise, dafs das Alterthum von keinem gesetzmäfsig eingeführten vierten Schauspieler wufste, denn sonst hätten wir unbedingt mit seinem Dasein zugleich seinen Namen erfahren. — Hat nun aber Sophokles ein Gesetz damit geben wollen, das erstens die Rollenanzahl bestimmte, zweitens die Scenen und Dialogenfolge so beherrschte, dafs nach der Dreitheilung der Rollen sich die ganze Ökonomie des Stückes wie nach einem vorangestellten Schema richtete und ordnete? Und darauf ist die bestimmte Antwort: Nein, gewifs nicht! Ebenso gut, wie die alten Gewährsmänner von einem τεταρταγωνιστής schweigen, weil sie ihn nicht kennen, verhehlen sie uns nicht, dafs die Dreitheilung kein zwingendes Gesetz war, weil ein παραχορήγημα existirte, und eine Aushülfe war, die später wohl in jedem Stücke vorkam. Weil Sophokles den dritten Schauspieler für seine Dramen verlangte, gab der Staat den Dichtern je drei zur Aufführung ihrer Dramen. Damit reichte man gewifs lange Zeit, bis gröfsere Mannigfaltigkeit, kürzere und raschere Aufeinanderfolge der Scenen und vermehrte Rollenanzahl, einen vierten Schauspieler nothwendig machten. — Wenn man die Dreitheilung aller tragischen Charaktere aus philosophisch-ästhetischen Rücksichten hartnäckig festhalten will, so ist es leicht, neben die wirkliche Besetzung der Rollen eine zweite parallele zu stellen, wenigstens für die Stücke, die

einen vierten Schauspieler erforderten. Nichts läfst sich leichter arrangiren, wenn man nur ganz von der Möglichkeit einer Aufführung durch drei Schauspieler absehen will. Und das ist ja eben, was so viele Controversen erzeugt hat, dafs man die wirkliche Aufführung, also auch die wirkliche Vertheilung der Rollen unter die Schauspieler, mit der geistigen, philosophischen, ästhetischen Eintheilung so in Einklang bringen will, dafs diese gesetzgebend für jene sei. Weil Athen nicht mehr als drei ordentliche Schauspieler für jeden Dichter hergeben wollte oder konnte, soll diese äufsere Nothwendigkeit, dieser zufällige Zwang so wirken, dafs dadurch die Dreitheilung aller Rollen, demnächst die Dreitheilung jedes Drama zu einer inneren Nothwendigkeit, zu einem Postulat eines künstlerisch vollendeten Drama wird? — Sophocles hatte nicht genug an zweien Schauspielern, weil er eine gröfsere Ausbildung, Erweiterung des Drama bezweckte, weil die Mannigfaltigkeit seiner Scenen und Personen mehr darstellende Kräfte erforderte. Da hatte er für's Erste genug an dreien, und da ihm auch diese nicht mehr genügten, mufste er, da er gesetzlich nur drei Schauspieler erhalten konnte, zu einem vierten aufserordentlichen seine Zuflucht nehmen. Das παραχορήγημα beweiset hinlänglich, dafs die Dreitheilung der Rollen zwar etwas Gebotenes, zum wenigsten Gewünschtes, aber für die Dichter durchaus nichts Bindendes war; es beweiset uns ferner, dafs Sophokles für ein vollendetes Drama nicht die Dreitheilung der Rollen, und somit drei Schauspieler für ein künstlerisch nothwendiges Gesetz hielt; und endlich beweiset das παραχορήγημα unwiderleglich, dafs Sophokles nicht nach einem prämeditirten Schema, in welchem die Rollen unter die drei Schauspieler vertheilt und überhaupt ihrem gan-

sen Umfange nach schon angedeutet vorlägen, seine Tragödien dichtete, dafs er nicht erst die Rollenvertheilung schuf und dann das Drama, sondern dafs er die Rollen des fertigen Drama unter die drei Schauspieler zunächst vertheilte, und was sich nicht fügen wollte in diese Theilung, einem vierten aufserordentlichen Schauspieler, und wenn es ja nöthig wurde, wohl auch einem fünften übertrug. Aber so wundersam vollendet uns seine Tragödien sind, so ist doch die Scenerie derselben so einfach und mit so wenigen Mitteln darzustellen, dafs in der Regel drei Schauspieler hinreichten. Und so wird es zum grofsen Theile bei allen Tragikern gewesen sein, und das hat seinen Grund 1. in der trotz alles Tieftragischen grofsen Einfachheit der von der Tragödie behandelten Stoffe; 2. in der fast stetigen Behandlung derselben Stoffe; und 3. endlich in den Bedingungen der Zeit und des Geschmackes.

Dafs die griechischen Tragödien fast durchgängig mit so wenig Mitteln aufzuführen waren, haben wohl Alle gefühlt, und die oft wiederholten Aussprüche des Horaz, Pollux und Anderer, die man aufser bei Hermann, vornehmlich bei Schneider, Welcker aufgeführt findet, bestätigen diese im Alterthum gewifs allgemeine Ansicht. Am deutlichsten spricht sie Diomedes der Grammatiker aus, wenn er sagt: *in graeco dramate fere tres personae solae agunt etc.*, wo man nur den Zusatz *fere* mit dem, was Pollux über das παραχορήγημα sagt, zusammenzuhalten braucht, um darüber gewifs zu sein, dafs auch die Alten die Dreitheilung nur deswegen als etwas Feststehendes und Durchgehendes ansahen, weil die Einfachheit der griechischen Tragödie einen gröfseren Aufwand an Schauspielern zunächst nicht nöthig hatte.

Die Dreitheilung der Rollen war also eine zwar ab-

sichtlich eingeführte, aber eine durch die Umstände erhaltene. Und dennoch finden wir, wenigstens bei Sophokles, diese Dreitheilung nach gewissen Grundsätzen durchgeführt, die aus der Composition der Tragödien selbst hervorgehen. Man kann (und man hat es auch schon gethan) die Stellung jeder einzelnen Rolle und aller zusammengenommen sehr passend mit der Stellung der Figuren vergleichen, wie sie in den Giebelfeldern griechischer Tempel üblich war. Dort wie hier steht die Hauptfigur, die gröfseste, in der Mitte, die ihr zunächst stehenden sind unbedeutender, kleiner als sie selbst, und je weiter man von dem Mittelpunkte nach beiden Seiten hin sich bewegt, desto niedriger, gebückter wird die Stellung der Figuren. — So ist in den Tragödien der Protagonistes die Mitte, die Höhe, und wie er durch seine ganze Stellung vor den übrigen hervorragt, so wird auch seine äufsere Gröfse hervorgehoben und vermehrt. Wie der Protagonistes dem Stücke den Namen giebt, so geht von ihm Glanz und Leben desselben aus, und um ihn bewegt sich die ganze Handlung, mit ihm das ganze Drama. So sollte es wenigstens sein und so ist es auch in den vollendetsten Stükken. Somit haben wir zugegeben, dafs Sophokles die Protagonisten-Rolle vorher schrieb, wir können auch zugeben, dafs er von mancher Rolle, oder noch mehr, von einer Rolle in jedem Drama wufste, dafs sie der Deuteragonistes spielen werde; ja er wufste gewifs bei vielen Rollen, dafs sie dem Tritagonistes anheim fallen würden; aber die Vertheilung erst konnte ihn darüber klar machen, wie viel und welche Rollen der Deuteragonistes, welche der Tritagonistes zu spielen hatte. Sophokles kannte also eine Abstufung der spielenden Personen, arbeitete auch im Grofsen genommen dem gemäfs, konnte aber bei der

nachherigen Theilung nicht immer verhindern, dafs dem Deuteragonistes zufiel, was eigentlich dem Tritagonistes gebührte, konnte sogar nicht verhindern, dafs der Protagonistes bisweilen mehrere Rollen zu übernehmen hatte. Alte Zeugnisse sprechen für diese bewufste Abstufung. Sie sind oft gebraucht worden und bei Schneider nachzulesen und bei Hermann. — Dafs sie wirklich vorhanden war, d. h. als Abstufung anerkannt wurde, und dafs überhaupt auf eine solche Abstufung der Rollen, der handelnden Personen hingearbeitet wurde, liegt so sehr in der Natur der Sache, dafs es überflüssig ist, länger dabei zu verweilen. Wir können ja heute noch mit der gröfsten Leichtigkeit diese Abstufung, so wie sie am allerwahrscheinlichsten vom Dichter selbst gedacht und festgesetzt worden ist, uns reproduciren. In den Zeiten nun, wo das griechische Drama blühte, wo die Aufführung desselben in den Händen der Dichter und ihrer Familie war, sind die Rollenabstufungen gewifs festgehalten worden, obwohl uns die bestimmten Nachrichten darüber, wie über Etwas, das sich von selbst verstand, und nicht erst erzählt zu werden brauchte, gänzlich fehlen. Ungewifs ist es, ob diese Rollenabstufung in den späteren Zeiten, und besonders da, wohin die Tragödien eingeführt waren, von den Protagonisten, welche an der Stelle der Dichter die Dramen einübten und aufführten, genau beibehalten worden ist. Im Grofsen genommen mufste sie beibehalten werden, sobald die Schauspielerzahl die alte, eingeschränkte blieb, und es wird niemals, das können wir wiederum aus dem Stillschweigen darüber abnehmen, Zeiten gegeben haben, wo jede Rolle, auch die kleinste, ihren eigenen Schauspieler hatte, wie das bei der neuern und neuesten Bühne zu geschehen pflegt. Ob aber in diesen späteren Zeiten nicht

Deuteragonisten- und Tritagonisten-Rollen verwechselt worden sind? Der Name Tritagonistes war schon in alten Zeiten in Mifskredit und Verachtung gekommen, und es mag später diese Geringschätzung so zugenommen haben, dafs zu Tritagonisten wirklich unfähige, schlechte Schauspieler genommen wurden, dafs somit für diese die möglichst leichten und kurzen Rollen ausgesucht werden mufsten.

Wie stimmt aber damit, dafs der Tritagonist immer mehr Rollen zu spielen hatte, als der Protagonist, dem in der Regel die eine Hauptrolle zufiel, und ferner, dafs der Tritagonist oft eben so viel zu sprechen hatte, und in demselben Kothurnus (wenn er Könige darzustellen hatte), als der Protagonist? Da müssen wir annehmen, dafs in der Blüthezeit griechischer Dramatik jeder Schauspieler eine gleiche Ausbildung erhielt, dafs für den Tritagonisten ebenso viel Schule erforderlich war als für den Protagonisten, wenn wir nicht zugeben wollen, dafs aufser der Protagonisten-Rolle alles Übrige als Nebensache betrachtet wurde, und dafs daher die Verachtung des Tritagonisten-Standes entsprang. Denn wenn auf die Leistungen des Tritagonisten kein grofses Gewicht gelegt wurde, so ist natürlich, dafs der Tritagonisten-Stand mit der Zeit nur schlechte Schauspieler umfafste und in Verachtung gerieth. Und in welches Verhältnifs kam dann der vierte aufserordentliche Schauspieler, welcher nur zur Aushülfe für eine einzelne, kleine Rolle gebraucht wurde?

Nachdem nun die Dreitheilung der Rollen und die Abstufung in dieser Dreitheilung zugegeben worden ist, wollen wir an die erhaltenen Tragödien selbst gehen. Hermanns und Lachmanns Grundsätze bei der Auffindung der Dreitheilung habe ich schon oben kurz angeführt, mufs aber hin und wieder darauf zurückkommen.

Es bleibt uns noch übrig die von Schneider und von Otfr. Müller befolgten Grundsätze kurz zu berühren. Aufser diesen mag es noch Manchen geben, der diese an sich keinesweges neue Sache besprochen oder doch bedacht hat; falls ein solcher nun gerade meiner Meinung ist, möge er sich mit Anderen trösten, und sich nicht ärgern, dafs ein Anderer das ausgesprochen, was er nur gedacht hat.

Schneiders Ansicht ist in seinem fleifsigen und gewifs Manchem vielwillkommenen Buche über das attische Theaterwesen p. 134. enthalten: „In der Regel sprachen oder sangen die drei Schauspieler allein alles, was auf der Bühne zu sprechen oder zu singen war, da sie für die höchstens drei Hauptrollen eines Stückes hinreichten, und die vom Dichter gleich dazu eingerichteten Nebenrollen leicht unter sie vertheilt werden konnten, wobei natürlich Maske und Costüm verändert werden mufsten." Pag. 141 sq. hat Schneider mit den Stücken des Aeschylus die Zwei- oder resp. Dreitheilung der Rollen vorgenommen. Müllers Ansicht in den Eumeniden p. 110. ist so klar und einfach, dafs wir Nichts hinzuzufügen brauchen: „Es ist bekannt, dafs Aeschylus in seinen früheren Stücken nur zwei Schauspieler hatte, von denen der eine, der Protagonist, die tragische Hauptperson (das heifst die, deren äufseres oder inneres Pathos das gröfste ist), der andere, der Deuteragonist, die mit mehr Ruhe einwirkenden Personen vorstellte. So finden wir es in den Persern, den Sieben, den Schutzflehenden. Im Prometheus tritt dazu ein dritter Schauspieler (eine Neuerung, die Sophokles eingeführt hatte), aber hier nur für den Prolog, in der Trilogie des Agamemnon, der Choephoren und Eume-

ni-

niden dagegen für den ganzen Verlauf aller drei Stücke: eine den Alten wohlbewufste Sache (Scholien zu Choeph. 892.), die kein aufmerksamer Leser zweifelhaft finden kann." Die Eintheilung hat er nur in der Orestie gemacht.

Um die Personeneintheilung auszuführen, habe ich mir jedes Drama in seine Scenen zerlegt. Natürlich fängt eine neue Scene da an, wo eine neue Rolle beginnt, oder wo überhaupt ein Wechsel stattfindet. Dabei habe ich mir, was mir hoffentlich nicht übel gedeutet wird, die Freiheit genommen, die Chorgesänge, wenn sie allein das Interesse der Zuschauer in Anspruch nehmen, also die Parodoi sowohl als die Stasimen als Scenen mitzuzählen. Dann ist das weitere Verfahren einfach und leicht; am leichtesten beim Aeschylus und am schwierigsten, wenn von einer Schwierigkeit die Rede sein kann, beim Euripides. Meine Ueberzeugung ist, dafs die Dichter auf dieselbe Weise behufs der Rollenvertheilung unter die Schauspieler eingetheilt haben. Und wir werden gleich beim Aeschylus die Beweise dafür finden.

Von den sieben erhaltenen Tragödien des Aeschylus haben wir zunächst die vier nicht mit einander zusammenhängenden zu betrachten. Dafs sie mit allem Rechte für Mittelstücke gehalten worden sind, will ich nur beiläufig deswegen erwähnen, weil man von ihnen keinen gegründeten Schlufs auf die Rollenanzahl der übrigen zu ihnen gehörenden Stücke machen kann. Denn die Orestie kann uns nicht als leitendes Beispiel dienen, wenn wir nicht annehmen, dafs, wie zu jener Trilogie drei Schauspieler nöthig waren, so auch zu den Trilogieen, von denen die vorliegenden Mittelstücke drei Schauspieler erforderten, überhaupt drei Schauspieler vom Aeschylus gebraucht wurden. Von diesen vier Tragödien nun erfordern zwei, die Sie-

ben gegen Theben und Prometheus, einen dritten Schauspieler, wie wir gleich unten sehen werden. Da entsteht nun die für uns wichtige Frage: Ist dieser Schauspieler ein wirklicher Tritagonistes oder ist er ein Parachoregema? Wir wollen von dem Parachoregema ausgehen. Dafs Aeschylus das sogenannte Parachoregema gekannt und gebraucht habe, beweiset uns Pollux in der Stelle, wo er den Begriff eines Parachoregema erklärt. Da Pollux an derselben Stelle den Begriff παρασκήνιον definirt, so wollen wir gleich die ganze Stelle hiehersetzen: ὁπότε μὲν ἀντὶ τετάρτου ὑποκριτοῦ δέοι τινὰ τῶν χορευτῶν εἰπεῖν ἐν ᾠδῇ, παρασκήνιον καλεῖται τὸ πρᾶγμα, ὡς ἐν Ἀγαμέμνονι Αἰσχύλου. εἰ δὲ τέταρτος ὑποκριτής τι παραφθέγξαιτο, τοῦτο παραχορήγημα ὀνομάζεται· καὶ πεπρᾶχθαί φασιν αὐτὸ ἐν Μέμνονι Αἰσχύλου. Die Beispiele, welche aus dem Aeschylus genommen sind, können wir auf sich beruhen lassen, wir haben es ja nur mit der Erklärung selbst zu thun. — Die Erklärung des παραχορήγημα, die Schneider p. 136. giebt, ist gewifs die richtige: er übersetzt es Nebenausstattung, „weil der Choragos auch diese Personen aufser dem Chore mit der nothwendigen Garderobe zu versehen hatte, was um so natürlicher war, als der Staat gegen die wettkämpfenden Dichter gerecht sein mufste, und nicht den einen durch reichlichere Ausstattung, die so grofsen Einflufs auf die Richter und die Zuschauer hatte, vor den anderen bevorzugen durfte.“ Gewifs, nichts ist natürlicher, als dafs der Staat, da er einmal dem Dichter die Schauspieler ertheilte, eine gewisse Zahl derselben nicht überschreiten durfte, um — das klingt freilich sehr nüchtern und prosaisch — um nicht allmählig gezwungen zu werden, immer mehr Schauspieler herzugeben, als er gewöhnlich that. Bevor Sophokles anfing seine Tragödien

aufzuführen, war es dem Staate ein Leichtes die wenigen Schauspieler herzugeben, die zur Aufführung nöthig waren, vorzüglich da die Dichter selbst in ihren Dramen auftraten und wohl stetig die Protagonistenrollen übernahmen, und erst mit Sophokles die Sitte begann, dafs der Dichter selbst nicht mitspielte. Also der Staat gab drei Schauspieler her, d. h. nicht mehr als drei, wohl aber weniger, je nachdem sie verlangt wurden, und wenn diese drei Schauspieler nicht ausreichten, so mufste der Chorage einen vierten ausrüsten, welcher natürlich davon den Namen bekam. Der Zusatz des Pollux: εἰ — παραφθέγξαιτο ist wichtig und nothwendig. Denn nur dann war ein vierter Schauspieler zur Aufführung nöthig, wenn er wirklich etwas zu sprechen hatte. Die gewöhnlichen κωφὰ πρόσωπα wird wohl Niemand zu den Schauspielern zählen, wiewohl man sie eben so gut παραχορηγήματα nennen könnte, aber παρ. zweiten, untergeordneten Ranges. — Die Unterscheidung ferner, welche Pollux zwischen einem παραχορήγημα macht und einem παρασκήνιον ist in mancher Beziehung unverständlich, wie überhaupt die ganze Stelle von einer unvollständigen Kenntnifs der attischen Bühne zeugt. — Auch hier ist Schneiders Erklärung im Ganzen plausibel, wenn sich auch eine andere daneben denken läfst. Er sagt: „Hatte ein Choreute als vierter Schauspieler etwas zu singen, wahrscheinlich vorzüglich hinter den Scenenwänden, so hiefs dies παρασκήνιον, d. i. Nebenscene." Das kann nur in dem einzigen Falle stattfinden, wenn alle drei Schauspieler auf der Bühne sind, und hinter der Bühne etwas gesprochen oder gesungen wird. Mir ist aber ein solcher Fall bei den vorhandenen Tragödien nicht vorgekommen, und wenn er sonst wirklich da war, so mufste ein vierter Schauspieler da sein, und somit wäre παρασκήνιον nur ein be-

sonderer Ausdruck für ein besonderes Verhältnifs des παραχορήγημα. Und so habe ich mir allerdings die Sache gedacht. Jedes παρασκήνιον mufs ein παραχορήγημα sein, aber das παραχορήγημα braucht nicht in den Fall zu kommen, ein παρασκήνιον zu werden. So giebt uns also der Ausdruck παραχορήγημα den Ursprung des Begriffes, παρασκήνιον eine besondere, lokale Bestimmung und Beschränkung dieses Begriffes. — Nun ist aber noch der bei der Erklärung gebrauchte Ausdruck χορευτὴς zu erklären. — Wenn die Bedeutung des παραχορήγημα faktisch festgestellt erscheint, so wird es sogleich einleuchtend, dafs χορευτὴς einen bezeichnet, der zum παραχορήγημα bestimmt ist, d. h. einen dem Choragen Zugehörigen, nicht aber einen dem gerade thätigen Chore Angehörenden. — Lachmann hat in der Schrift *de mensura tragoediarum* und in der mehrerwähnten Recension des Hermannischen Büchleins dieselbe Ansicht festgehalten: dafs der Chorage die Dichter durch einen oder mehrere Choreuten bei der Rollenbesetzung, wo es nöthig war, unterstützte. „Ich habe aus dem, was er (Pollux) unmittelbar vorher vom παρασκήνιον sagt, den vierten Schauspieler genommen für einen Choreuten, der aufser seiner chorischen Rolle einen vierten Schauspieler vorstellen mufste." Lachmann beruft sich auf Böckh, Staatsh. 1. 487., um zu beweisen, dafs der Chorage keinen Schauspieler gegeben habe. Und weiter: „Denn dafs der Chorege aufser den fünfzehn Tänzern noch mehrere oder gar ganze Nebenchöre gestellt habe, ist eine unbegründete Vermuthung und eine unnöthige. Sollte der Choreut als vierter Schauspieler singen, so konnte dies schicklich παρασκήνιον genannt werden, weil er neben seiner eigentlichen Bestimmung auch ἀπὸ σκηνῆς singen mufste: aber dem Choregen

war das gleichgültig, es war ebenfalls παραχορήγημα. Dies Verhältniſs ist so klar, daſs ich durchaus nicht begreife, wie darüber je hat der mindeste Zweifel entstehen können." — Ja freilich, wenn das Alles so sonnenklar sein soll, so müſste man wohl schweigen? Aber was ist denn so unumstöſslich, wenn wir die Erklärung des Verhältnisses des παρασκήνιον und παραχορήγημα etwa ausnehmen? Böckh hatte vollkommen Recht, wenn er sagte, daſs der Chorage dem Dichter keine Schauspieler, keine ὑποκριτὰς zu geben hatte, denn er gab ihm ja nur παραχορηγήματα, während jener die eigentlichen ὑποκριτὰς vom Staate bekam. Wohin gerathen wir aber mit den stummen Personen, dem Dienertroſs der Könige, der ganzen scenischen Zugabe, ohne die auch die alten Tragödien nicht zu denken sind, wenn wir die auſserordentlichen Choreuten, die Nebenchöre, nicht annehmen müssen? Also Lachmann kennt und gestattet nur drei Schauspieler und funfzehn Choreuten, in Summa achtzehn Personen, — wie ärmlich müssen da die scenischen Aufführungen gewesen sein! Wie ist es nur möglich, daſs der Choreute, wenn seine Zeit herankam, wo er als vierter Schauspieler zu agiren hatte, ohne Auffallen und Lachen zu erregen aus dem Chore davonlief? Und wie gelangte er zur Bühne, etwa vermittelst der κλίμακες χαρώνειοι? Ging er unbemerkt oder offen und ungenirt durch die Orchestra dem Skenengebäude zu? Und wie wurden denn die Chorstellungen eingerichtet, wie sah überhaupt der Chor aus, wenn ein Mitglied aus seiner Mitte oder von seinen Enden davongegangen war? Ferner, wie gelangte denn der Choreute wieder zum Chore zurück und in die gehörige Stelle, ohne Verwirrung und Aufenthalt zu machen? Gesetzt, ein Choreute habe in einem ganzen Episodion mitzuspielen bis zum Stasimon hin, hatte

er da Zeit sich umzukleiden und zur rechten Zeit zum Chore hinzugelangen, um wieder seine Choreutenpflichten üben zu können? Nein, die Zeit konnte er nicht haben sich umzukleiden, und wenn er auch nur ein Gewand abzuwerfen und rasch davonzurennen gehabt hätte. Oder wartete der Chor, wenn das Episodion zu Ende war, mit dem Stasimon bis der Choreute wieder da war? Oder wartete der Choreute müfsig hinter der Scene, bis das Stasimon beendigt war, um dann unbemerkt herbeizuschlüpfen, wenn die Augen der Zuschauer wieder der Scene zugewendet waren? Sind diese Fragen nicht sonnenklar natürlich? und hat sie Lachmann nicht selbst sich aufgeworfen und seiner eigenen Ansicht entgegengestellt? — Gewifs, die Lachmannische Behauptung ist nicht so über allem Zweifel erhaben; oder wir müssen uns die attische Bühne als ein Institut denken, das durch seine Unbeholfenheit, Dürftigkeit, Jämmerlichkeit nicht unsere Bewunderung, aber unser Mitleiden erregt. — Genug, nehme sich wer da will seine besondere Ansicht, die Möglichkeiten sind ja in den obigen Fragen aufgestellt. Dafs das παραχορήγημα und παρασκήνιον nicht von einem der funfzehn Choreuten gespielt worden, ist mir wenigstens so klar, dafs ich durchaus nicht begreife, wie darüber je hat der mindeste Zweifel entstehen können.

Wir kehren zum Aeschylus zurück und zu der Frage: Ist in den beiden Dramen der dritte Schauspieler ein Tritagonistes gewesen oder ein παραχορήγημα? Ich erkläre mich für das erstere, obwohl sich auch für das andere Beweise anführen lassen. Wäre der dritte Schauspieler unzweifelhaft ein Tritagonistes, so würde damit die Prometheus-Trilogie und die Thebaische einer späteren Zeit angehören, als diese gewöhnlich angenommen wird. Sie fie-

len dann in die Zeit nach dem ersten Auftreten und Siege des Sophokles, also nach Olympias 77, 4. Es ist ja nicht einmal ausgemacht, ob Sophokles gleich bei seinem ersten Auftreten einen Tritagonistes gebraucht habe, so dafs dadurch die Zeit der Aufführung obiger Trilogieen noch mehr beschränkt würde. Mindestens fallen sie dann zwischen Ol. 78 und 80, 2, in welchem Jahre bekanntlich die Orestes-Trilogie aufgeführt wurde. Welcker vermuthet für den Prometheus Ol. 78, 1 oder 2, was übereinstimmen würde mit obiger Ansicht; für die Sieben gegen Theben Ol. 77, ohne das Jahr bestimmt anzugeben; für die Schutzflehenden hingegen, die von 2 Schauspielern wenigstens aufgeführt werden konnten, Ol. 79, 3 und 4 mit Böckh, Süvern und O. Müller. Die Zeit der Perser-Trilogie fällt nach Welcker Ol. 77, 1, wie derselbe auch anderswo dargethan hat. — Es ist natürlich, dafs das Interesse am Drama allmählig zunahm, und die Forderungen der tragischen Dichter in späteren Zeiten glänzender und bereitwilliger befriedigt wurden, als es in früheren Zeiten geschehen konnte, zumal da Athens Reichthum zu Sophokles und Euripides Zeiten immer höher stieg und immer bedeutendere Ausgaben möglich machte. Darum ist es wahrscheinlich, dafs Aeschylus sich bis zum Auftreten des Sophokles mit zweien Schauspielern, oder mit einem sogar, da er der andere in der Regel selbst gewesen sein soll, begnügt hat. Erst nachdem Sophokles durch den erlangten Sieg berechtigt war, durch Neuerungen die Tragödien zu heben, folgte ihm Aeschylus auf der neuen Bahn und mufste ihm folgen. Wir haben so gar keinen Grund, uns beim Aeschylus ein παραχορήγημα in den Dramen zu denken, in welchen drei Schauspieler für die Aufführung nöthig waren; und dazu kommt noch die De-

finition des Pollux, welcher das παραχορήγημα nur von einem vierten Schauspieler gesagt wissen will. Oder sollte der Name, welcher bei Sophokles dem vierten Schauspieler erst zukommt, bei Aeschylus dem dritten schon zukommen? — Wenn Aeschylus wirklich eines παραχορήγημα bedurfte, warum hat er nicht gleich den τριταγωνιστὴς eingeführt? Diese Frage ist doch gewiſs sehr natürlich, und zugleich für mich ein Beweis darin, daſs Aeschylus weder παραχορήγημα noch τριταγωνιστὴς kannte, bevor Sophokles auftrat, und mit den Neuerungen und der neuen Gestalt, welche er der Tragödie gab, über den älteren, ehrwürdigen Meister den Sieg davon trug. — Aber auch die Zweifel dagegen will ich nicht verschweigen. Aeschylus war genöthigt, in dieser und jener Trilogie einen dritten Schauspieler hinzuzunehmen, um die Aufführung möglich zu machen. Wie der geheiſsen haben mag, sei dahin gestellt, denn es ist ungewiſs, wann der Name πρωταγωνιστὴς, δευτεραγωνιστὴς aufgekommen ist (ich denke, gewiſs erst zu Sophokles Zeiten); genug, wir sehen, daſs Aeschylus seine Dramen dichtete und dann erst an die Schauspieler dachte, und so manchmal gezwungen wurde, einen dritten zu Hülfe zu nehmen, einen auſserordentlichen, nicht gesetzmäſsigen Schauspieler. Dann kamen wieder Dramen, wofür zwei Schauspieler hinreichten, und der dritte war einstweilen vergessen, da er nur eine temporäre Aushülfe war. Es liegt auch nichts daran zu erörtern, woher Aeschylus diesen dritten nahm, oder bekam; das können wir nicht bestimmen, da uns über die Aeschyleische Zeit in dieser Beziehung alle Nachrichten fehlen. Und Sophokles? Er sah, wie Aeschylus gezwungen war, über den beschränkten Kreis der Rollen, die beschränkte Zahl der Schauspieler hinauszugehen, wenn er mannigfaltiger in den Scenen sein wollte.

Er sah, wie Aeschylus wirklich einen dritten zu Hülfe genommen, und sein schaffender Genius nutzte dies. Für seine Scenerie reichten zwei Schauspieler nicht hin, er schuf den dritten gesetzmäfsigen, den Aeschylus als einen aufserordentlichen in seltenen Fällen benutzt hatte, und seine Dramen bedurften fortan dreier Schauspieler, um zur Aufführung zu gelangen. Sophokles gab also dem Dinge, das schon da war, Namen und Bedeutung, und hatte dadurch den Bau des Dramas mächtig gefördert und erweitert. Sophokles verdankte dem Aeschylus den Tritagonisten, und auf diese Weise kann man sagen, dafs das παραχορήγημα des Aeschylus zum Tritagonisten des Sophokles geworden ist. Wir lassen diese zweite Ansicht, welche manches Wahrscheinliche für sich hat, dahin gestellt und bleiben der ersten treu, dafs der dritte Schauspieler bei Aeschylus immer Tritagonistes ist. —

Und jetzt gehen wir gleich zu den Dramen über, und nehmen zuerst die von zwei Schauspielern aufgeführten, nämlich: die Schutzflehenden und die Perser. — In den Schutzflehenden ist die Rollenvertheilung einfach und ohne Schwierigkeit zu machen. Der Protagonistes spielte den Danaus und den Herold der Aegypter, der Deuteragonistes den König der Argiver. Umgekehrt läfst Lachmann den König der Argiver Protagonistes sein, den Danaus aber und den Herold der Aegypter vom Deuteragonisten darstellen. Schneider hat mit mir dieselbe Eintheilung, und auch Hermann hat diese gebilligt pag. 46., welche ich aus dem Grunde annehmen mufste, weil ich für gewifs halte, das schon bei Aeschylus der Protagonistes, wenn er auch diesen Namen noch nicht hatte, die Hauptperson der Tragödie darstellte. Aber wir können gleich sehen, wie lose noch bei Aeschylus der Begriff

eines Protagonisten war, und wie besonders in den Danaiden der Protagonistes seinem späteren Wesen und Begriffe wenig entspricht. Erstlich hat der Chor ein solches Übergewicht schon durch seine Gesänge und seine Theilnahme am Dialoge, dafs die Schauspieler sammt und sonders gegen ihn in den Hintergrund treten, und zweitens ist Danaus gleichsam nur ein Sprecher des Chores und seine Interessen sind so durchaus mit denen des Chores verknüpft, dafs man ihn nicht mit Unrecht den Führer desselben nennen könnte, und dafs ihm in Gemeinschaft mit dem Chore, nicht ohne denselben die erste Rolle gebührt, denn es handelt sich in der ganzen Tragödie lediglich um die Aufnahme des Danaus (des Schauspielers) und seiner Töchter (des Chores), die aus Aegypten entflohen sind, in dem Reiche von Argos. Beide also erscheinen als Schutzflehende, und haben während des ganzen Stückes dasselbe Interesse. Und doch mufs Danaus, der Protagonistes, eine zweite Rolle übernehmen, welche der seinigen geradezu entgegengesetzt und feindlich ist, nämlich die Rolle des Heroldes der Aegypter, welcher, während Danaus um Hülfe herbeizuholen abwesend ist, die Danaiden mit Gewalt hinwegführen will. Zwei so entgegengesetzte Rollen mufste ein Schauspieler übernehmen, und das war gewifs nicht Gebot und Absicht des Dichters, sondern die Rollenvertheilung gebot es so, mithin war diese Besetzung etwas Zufälliges, aufser dem Plane des Dichters Liegendes. Schon der Name der Tragödie zeigt uns, wie innig sich Aeschylus die Rolle des Danaus mit dem Chore verbunden gedacht. Um so weniger konnte er daran denken, eine Rolle, deren Tendenz und Charakter der des Danaus ganz entgegengesetzt war, von dem Schauspieler des Danaus spielen zu lassen. Der zaudernde König der Argi-

ver hätte viel eher dazu gepaſst. — Hermann, welcher selbst beim Aeschylus eine prämeditirte Rollenvertheilung annimmt, sagt p. 19.: *Sic in ipsis, quas modo attigimus, Supplicibus Danaus, cujus actori mox praeconis personam suscipiendam fuisse dixi, probabilem discedendi occasionem arripit, neque prius in scenam redit, quam praeco a rege Argivorum abire jussus est.* Aber sollte der *Praeco* überhaupt auftreten, so muſste er den geängstigten Jungfrauen allein gegenüberstehen. Nur dann konnte er es wagen, sie mit Gewalt fortzuführen, wenn weder Danaus noch der Argiverkönig zugegen waren; wäre aber Danaus geblieben, so hätte überhaupt die Scene zwischen dem Herold und den Danaiden nicht stattfinden können. Ich zweifle sehr, ob Aeschylus an irgend etwas Anderes dachte, als an das eben Gesagte; genug, er wollte den Danaus selbst nicht in Streit gerathen lassen mit dem Herold; am allerwenigsten hatte er des Schauspielers gedacht, welcher diesen Herold darstellen sollte.

Wir gehen zu den Persern über, einem Drama, welches darin den *Supplices* ähnlich ist, daſs keine bestimmte Persönlichkeit den Protagonistenrang ausschlieſslich verdient, so daſs sie dem Drama den Namen hätte geben können. — Auch hier ist die Eintheilung sehr einfach: Der Protagonistes spielte die Atossa und den Xerxes, der Deuteragonistes den Darius und den Boten. (Dieselbe Eintheilung hat Schneider). Lachmann verschweigt p. 17. die Unterscheidung in Deuteragonistes und Protagonistes, und nimmt auſserdem an, daſs Darius, der Bote und Xerxes von einem Schauspieler dargestellt worden seien. Dieselbe Eintheilung befolgt und vertheidigt Hermann p. 45. Aber wie schön harmoniren die Rollen, wenn sie nach obiger Weise vertheilt werden. Was kommt dem

Protagonistes mehr zu als die lebenden Herrscher der Perser, die ein Interesse so innig verbinden mufs, verbunden darzustellen. Wie harmoniren dagegen die Weissagungen des heraufbeschworenen Darius mit der eben überbrachten Unglücksbotschaft des von Salamis heimkehrenden Boten. Nicht des Darius wegen ist das Drama die Perser genannt, sondern der lebenden Könige, der Königin Mutter und des herrschenden Königs wegen. Aeschylus konnte nach unsern und nach den Begriffen jener Zeit dies Drama nicht anders benennen. Sehr kunstvoll rechnet Lachmann hier und fast überall, um seinen Calkül herauszubringen: der Bote spricht 203 Verse und damit funfzehn Reden (*orationes,* ῥήσεις, den Begriff einer ῥῆσις erklärt Lachmann nicht, man kann ihn aber errathen und findet dann die Anwendung gewifs falsch, mindestens sehr willkührlich). Darius dagegen spricht 125 Verse und darin 21 Reden, d. i. Vers- oder Satzgefüge — complexe (wenn ich eine Erklärung des Lachmannischen Begriffs *orationes*, ῥήσεις, geben soll). Xerxes hat aufser den Gesängen 1 Vers und 48 *orationes* (d. h. Gesänge und Vers enthalten 48 *orr.*). Atossa endlich 175 Verse, 35 Reden. Lachmann stellt die Perser als Musterbeispiel für seine Eintheilung und Einzählung vorauf, und da dächte ich, müfste Alles herrlich aufgehen, aber auch hier *tribus locis libri vulgares in descriptione* ῥήσεων *peccant;* und die Zahlen bewirken eine Rettung des Verses 770., indem Lachmann sagt: *infelix criticorum acumen, quo hunc impugnant,* ἕκτος δὲ Μάραφις, ἕβδομός τ' Ἀρταφρένης, *numeris nostris retruditur.* Da müfste ja nun ein neuerer Kritiker, ehe er sein Werk beginnt, die Lachmannische *mensura tragoed.* aufschlagen und die Verse eifrigst nachzählen, immer im Sinne behaltend den Alles

beherrschenden Divisor 7. Dafs bei fast allen Tragödien solche Hindernisse fortzuschaffen sind, versteht sich schon von selbst, und es wäre wunderbar, wenn einem nicht dasselbe mit jedem Divisor passirte, wenn er nicht die unschuldige Eins ist. Da die Exempel übrigens sehr deutlich aufgestellt sind, so wollen wir sie den Lusthabenden selbst überlassen, und nur bei den aufserordentlichen Fällen auf die Lachmannische Division zurückkommen, die nur in der Zahl der ῥήσεις glücklich ist, da sie diese sich für und durch die Division geschaffen hat. —

In den Sieben gegen Theben ist sowohl die Personenanzahl gröfser als auch die Scenerie mannigfaltiger. Schon darum wäre das Stück einer späteren Zeit zuzuschreiben. Und dazu bedarf es noch eines Tritagonisten. Dann aber ist die Rolleneintheilung einfach und harmonirt mit dem Charakter der einzelnen Rollen. Der Protagonistes spielte den Eteokles und die Ismena, der Deuteragonistes den Boten und die Antigona, der Tritagonistes den Praeco. Diese Eintheilung ist geboten durch die vorletzte Scene (der Chor hat die letzte), in welcher Antigona, Ismena und der Herold zugleich auf der Bühne sind. Dafs wir Ismena mit dem Eteokles verbinden und beide Rollen als einander innig verwandte dem Protagonisten übertragen, gebietet uns eben die Aeschyleische Composition. Nicht so einleuchtend, wie bei den beiden vorigen Stücken, ist es bei den Sieben gegen Theben, warum das Drama gerade diesen Namen hat, nicht den Namen Eteokles, der wie ein mannhafter, entschlossener Held und Heerführer durch das ganze Stück erscheint, während die Sieben wie bekannt gar nicht erscheinen. Wir können uns leider nicht auf eine ausführliche Erörterung einlassen, und begnügen uns damit anzudeuten, dafs nicht der tapfere

Widerstand des Eteokles, wie er es in dem wirklichen Mythus nicht war, so auch hier das Hauptmotiv und den Hauptinhalt des Drama bilden soll, sondern die Erfüllung des tieftragischen Geschickes, welches die Lajiden vernichtet, die Erfüllung des Fluches, welche durch die feindlichen Sieben wie durch die finstere Entschlossenheit des Eteokles herbeigeführt wird. Die Idee dieser Tragödie, wie überhaupt aller übrigen, haben ja so Viele darzustellen versucht, dafs wir nur auf jene allbekannten Darstellungen zu verweisen haben, aber jedem, der es ernstlich meint, rathen, durch eigene Lesung sich die Anschauung, Begriff und Genufs zu verschaffen, denn es giebt Nichts, was eine breitere, bequemere und gefährlichere Basis hätte als die Aesthetik. — Lachmann theilt natürlich anders ein, er sagt: *In Ismenae persona patet fieri* παρασκήνιον, *p.* 18. (weil sie in einem κόμμος und ἀπὸ σκηνῆς zu singen hatte), und so mufs der *Praeco,* welcher eine so untergeordnete Rolle ist, mit dem Eteokles dem Protagonisten anheimfallen. Schneider dagegen hält den Herold für ein Parachoregema, nicht für den Tritagonisten, und stellt aus richtigem Gefühl die Ismena mit dem Eteokles zusammen. Hermann stimmt darin mit Schneider überein p. 45.: *attamen illic praeconem eo lubentius cum Schneidero pro parachoregemate numero, quo certius etiam aliis in fabulis praeconum personas extra solitum histrionum ordinem constitutas cernimus.* Hermann führt dafür Beispiele an, aus weit späteren Tragödien, welche ihrer ganzen Composition nach durchaus verschieden sind von den Sieben. Es kommt ja überhaupt darauf an, ob man ein Parachoregema dem Aeschylus gestatten will oder nicht. Wenn dies irgend zugegeben werden könnte, so müfste man doch ganz und gar das παρα-

σκήνιον, das Lachmann hineinbringen will, zurückweisen. Denn ein παραχορήγημα darstellen und ein παρασκήνιον ist zweierlei und ein bedeutender Unterschied, wenn wir von der darstellenden Person absehen. —

So leicht uns die Eintheilung geworden ist bei den eben behandelten drei Tragödien, so zweifelhaft ist sie beim Prometheus. Dafs hier drei Schauspieler gebraucht werden mufsten, ist gewifs, unendlich gewisser als Lachmanns Behauptung p. 19.: *Robur unum choreutarum egisse certum est.* Die Verse dieser Rolle und des Chores müssen zusammenaddirt werden, um der Zahl 7 zu genügen; das hat Hermann p. 66. n. 58. gebührend zurückgewiesen. Hermann tadelt p. 45., dafs Schneider die Rolle des Robur für ein Parachoregema hält, weil er die Rolle des Hephästos zu den Deuteragonisten-Rollen zählt. Hermann will also, dafs der Hephästos vom Protagonisten gespielt werde, welcher sogleich nachher und dann ohne Unterbrechung den Prometheus zu spielen hatte. So wäre also die Hermannische Eintheilung diese: Protagonistes: Hephästos, Prometheus; Deuteragonistes: Kratos, Oceanus, Io, Hermes. Lachmanns Einwand haben wir schon oben einmal in anderer Absicht angeführt; er findet es unwahrscheinlich, dafs der Schauspieler des Hephästos, während der 6 Verse (oder mit dem Beginn derselben) die das Kratos sprach, früher fortzueilen genöthigt war, damit er noch zu rechter Zeit in die angenagelte σκευή des Prometheus hineinschlüpfen konnte, um fortan hinter dieser Hülle den Prometheus zu agiren. — Und hierin hat Lachmann Recht, nicht aber in der Aushülfe, die er dafür bietet. Die Hermannische Meinung ist nicht neu, Welcker, G. Hermann, Bode haben sie schon gehabt. — Aber, fragen wir, hat denn He-

phästos die Bühne verlassen, ehe seine Gefährten abgingen, hat er sie schicklicher Weise eher verlassen können? Wie unbeholfen und kleinlich erscheint uns die attische Bühne, wenn wir wiederum einen solchen so leicht zu vermeidenden Zwang gewähren lassen. Brauchte denn, wenn Aeschylus nur zwei Schauspieler haben wollte oder konnte, die Rolle des Κράτος redend eingeführt zu sein? Konnte nicht Hephästos diesen Gewaltigen befehlen und diese stillschweigend (also als κωφὰ πρόσωπα) seine Befehle vollführen und den Prometheus oder seine σκευὴ anschmieden? Dazu kommt, dafs von Hermann zugegeben wird, Promethens falle in die Zeit, wo Aeschylus schon den Gebrauch dreier Schauspieler durch Sophokles kannte; er habe sie aber erweislich nur dann gebraucht, wenn in einer Scene wirklich drei Personen reden. Das ist nun freilich im Prometheus nicht der Fall, denn der Schauspieler des Prometheus hat in der ersten Scene Nichts zu reden, der Prometheus soll sogar eine hohle Puppe gewesen sein. Auch dies ist mir unwahrscheinlich, indem ich den Athenern einen bessern Geschmack zutraue; oder sie müssen eine gewaltige Illusion gehabt haben, wenn sie die todtsteife, ungelenke Gliederpuppe, mit welcher Hephästos und seine Gefährten angeschleppt kommen, für den gewaltigen Titanen Prometheus, der den Göttern fast zu viel Leben hat, halten sollen. Wie der Schauspieler des Prometheus angeschmiedet worden ist, können wir uns wohl noch denken; er wird immer bequem haben stehen können, und die Besorgnifs, dafs er es während des ganzen Stückes nicht hätte aushalten können, in derselben Stellung zu verharren, ist überflüssig und zu subjectiv, denn jeder vergleicht in dieser Beziehung seine eigne Kraft mit jener des Schauspielers. — Und selbst zugegeben, dafs die σκευὴ angenagelt

gelt worden sei, nicht der Schauspieler des Prometheus, so kann damit nicht zugegeben werden, dafs Vulcanus dem Protagonisten, dem Prometheusspieler anheim fiel, und das aus obigen Gründen: 1. weil Aeschylus es hätte anders und bequemer und besser machen können, und 2. weil Aeschylus drei Schauspieler haben konnte. — Somit gehen wir also an die Eintheilung: der Protagonistes spielte den Prometheus, der Tritagonistes den Kratos, der Deuteragonistes die übrigen, nämlich den Hephaestus, Okeanus, Io, Hermes. Dennoch möchte ich zweifeln, ob der Deuteragonistes alle diese Rollen allein spielte, und nicht vielmehr dem Tritagonisten, der ja des Kratos wegen einmal da war, wenigstens die letzte Rolle, die des Hermes, überlassen habe. Wir sehen auch an diesem Stücke, wie einfach die Composition des Aeschylus war, wie wenig Schwierigkeit sie ihm darbot für die Rollenvertheilung. Wir sehen aber auch ferner keine Rollenabstufung, die wir am Sophokles so bewundern müssen. Was endlich den beschrieenen Tritagonisten in diesen beiden Stücken betrifft, so entsteht die ganz einfache Frage, wie verhält es sich mit den übrigen Dramen der beiden Trilogien, konnte da nicht der Tritagonistes vollauf zu spielen haben, so dafs er schon deswegen nöthig war?

Wir eilen zur Orestie um so lieber, da uns wegen der Personeneintheilung keine Schwierigkeiten in so fern gemacht werden, als der Orestes-Trilogie allgemein drei Schauspieler zugestanden werden. Wenn wir uns den Prometheus als diejenige von den erhaltenen Tragödien denken, welche der Orestes-Trilogie zunächst vorangeht, so erstaunen wir über die Fortschritte, welche Aeschylus besonders in der Composition, in der kunstreichen Anlage der Tragödien gemacht hat. Dies lehrt

schon eine einfache Vergleichung der Scenen im Agamemnon und besonders in den Choephoren mit denen des Prometheus; dies lehrt die Mannigfaltigkeit der Charaktere, die bedeutend vermehrte Rollenanzahl; dies hat mich die ganze Composition der Dramen gelehrt, welche nicht einfacher sein kann, als sie in den Persern und im Prometheus ist, dagegen im Agamemnon und den Choephoren tiefer, verwickelter, durchdachter angelegt erscheint, so daſs es begreiflich und natürlich ist, wie viel Mittelglieder zwischen der Prometheus- und Orestes-Trilogie statuirt werden müssen, um von Entwicklung und Fortschritt des Aeschyleischen Drama sprechen zu können. Die Zeit der Orestes-Trilogie ist bestimmt und damit die Einführung und der Gebrauch dreier Schauspieler vollkommen gerechtfertigt. —

Wie im Agamemnon die Rollen vertheilt werden müssen, lehrt uns die neunte Scene, in welcher Agamemnon, Clytaemnestra und Cassandra zugleich spielen, wenigstens zugegen sind. Wir müssen Agamemnon den Protagonistenrang zuerkennen, schon weil die Rolle den Namen für die Tragödie gegeben hat. Verhältniſsmäſsig ist die Rolle des Agamemnon eine der geringsten, da er nur in zwei Scenen, die aufeinanderfolgen, auf der Bühne erscheint. Am bedeutendsten ist die Rolle der Clytaemnestra, ihr zunächst an Bedeutung die Rolle der Cassandra. Und dennoch ist Agamemnon der eigentliche und rechtmäſsige Protagonistes, der Mittelpunkt, in dem sich Denken und Handeln aller übrigen Personen konzentrirt. Der Protagonistes nun, welcher den Agamemnon spielt, hat noch mehre Rollen zu übernehmen, denn so gebietet es die Scenenfolge, nämlich die des Wächters und des Heroldes. So waltet ein günstiges Geschick grade bei dieser Tra-

gödie, ein so günstiges, dafs man geneigt sein möchte, hier mehr die ordnende Hand des Dichters, als das Spiel des Zufalls anzuerkennen. Wir erkennen aber wieder hierin die grofse Einfachheit der Aeschyleischen Composition, welche so tief ergreifend ist in dem langsamen doch unaufhaltsamen Fortschreiten bis zur wirklichen Ankunft des unglücklichen Königs. Grade dies, dafs der Schauspieler des Königs zuerst als Wächter den noch fernen, dann als Herold den nahenden Herrscher ankündigt, und so gleichsam sich selbst immer näher dem Schicksale, der angstvollen Erwartung der Zuschauer bringt, grade dies hat in dieser Tragödie, so einfach es angelegt ist, etwas tief Ergreifendes, tief Tragisches, und grade weil ein Schauspieler es war, der in dreimal wechselnder Gestalt den Zug, das Herannahen des Opfers versinnlichte.

Es wäre hier am Orte, über einen Punkt zu sprechen, welcher nicht unwichtig ist für die aesthetische Auffassung der griechischen Dramen. Es konnte dem athenischen Publikum nicht unbekannt sein, dafs die Dramen von verhältnifsmäfsig wenigen Schauspielern aufgeführt wurden. Da es Sitte und Gesetz war, so kannte man natürlich nichts Anderes und begnügte sich vollkommen damit. Wufste man nun aber, welche Rollen der Protagonistes zu spielen, welche der Deuteragonistes und so fort? Wir wissen es nicht, kein Zeugnifs sagt uns, dafs die Schauspieler, die stehenden Protagonisten etwa ausgenommen, dem Publikum vorher bekannt waren, noch weniger, dafs sie ihm vor der Aufführung bekannt gemacht wurden. Denn man wird hoffentlich nicht einwenden, dafs die Protagonisten gewisser Dichter, oder der meisten, wenigstens der berühmten, bekannte und oft gesehene waren, wie Aeschylus seinen Schauspieler hatte, und Sophokles und so fort.

Wenn das Publikum nichts Anderes erfuhr, als dies, so konnte es höchstens voraussehen, und das in manchen Fällen nur nach dem Namen des Stückes, wie die Rolle dieses Protagonisten heifsen werde, weiter nichts. Gesetzt nun, das Publikum kannte die Rollenvertheilung nicht, so mufste es überrascht werden, wenn derselbe Schauspieler in einer ganz entgegengesetzten Rolle auftrat (wie wir dies beim Sophokles sehen werden). Die Ueberraschung kann keine angenehme gewesen sein, wenn nicht der Schauspieler seine Stimme auf entschiedene Weise nach der Rolle modifizirte. Ich zweifle, dafs die attische Schauspielkunst auf einem solchen Höhepunkte war, und sehe auch hierin einen Beweis, dafs es den attischen Zuschauern zumeist oder ausschliefslich auf die Worte selbst und auf die plastischen Stellungen ankam; auch auf den tragischen Vortrag mögen sie Gewicht gelegt haben; der Ton der Stimme aber mufste ihnen durchaus gleichgültig sein, da sie erstens nur Männerstimmen zu hören bekamen und zweitens die Masken selbst verschiedenartige Stimmen assimilirten. — Immer aber werden die zunächst der Bühne Sitzenden, und das waren ja die Hauptpersonen und die Richtenden, einen zum zweiten Male auftretenden Schauspieler wieder erkannt haben, auch wenn sie Rollen- und Schauspieler-Verzeichnifs nicht vorher kannten, also ohne Schauspielzettel waren. — Eine solche Wiedererkennung kann aber bei dem Protagonisten im Agamemnon nur angenehm gewesen und die Aufmerksamkeit dadurch gespannter geworden sein. Die Ueberraschung mufs aber bedeutend und tief ergreifend gewesen sein, als der Schauspieler, den man bereits als Wächter, dann als Herold den König ankündigen hörte, nun als König daherkam, und die Zu-

schauer nun ahnen, dafs dieser Schauspieler zum letzten Male in seiner letzten Rolle aufgetreten sei. —

Clytaemnestras Rolle spielt der Deuteragonistes, dem Tritagonistes bleiben die Rollen der Cassandra und des Aegisthus. Man könnte sogar auch des Aegisthus Rolle dem Protagonisten übergeben, aber erstens wären die Rollen zu ungleich vertheilt und ohne Noth auf einen Schauspieler zu viel gehäuft, und zweitens konnte das attische Publikum den Schauspieler des getödteten Agamemnon unmöglich gern wiedersehen. Cassandras und Aegisthus Rollen sind freilich sehr verschieden, sie haben nur in der Leidenschaftlichkeit und Heftigkeit mit einander Aehnlichkeit. Lachmanns Eintheilung ist auch hier eine andere. Er sagt: *In Agamemnone primae ad reges deferendae sunt. Hic praeco adjungendus est.* Und weiter: *Secundarum tertiarumque orationes congregari debent, sunt autem speculatoris* 3. *Cassandrae* 52. *Clytamnestrae* 36. Nachdem er die Verse und Reden vertheilt hat, sagt er: *Ceterum haec ita demum vera sunt, si duos versus periisse concedemus.* Bei einer so leichten Scenenverknüpfung oder Aneinanderreihung ist es leicht, mehre Schemate zu entwerfen; es streitet aber gegen das Gefühl, den Agamemnon und Aegisthus so zusammenzubringen. Lachmann steht mit dieser seiner Eintheilung, die eben wegen der leichten, fast losen Verbindung der einzelnen Scenen ausführbar ist, allein da, während O. Müller eine andere hat, mit welcher die meinige übereinstimmt. Schneider hat sich durch die Länge der Rollen verleiten lassen, und deshalb Clytaemnestra zur Protagonisten-, Cassandra zur Deuteragonisten-, die übrigen vier zu Tritagonisten-Rollen gemacht; und Hermann billigt diese Eintheilung p. 46. Das ist aber voll-

kommen eben so schlimm, ob man die Tragödien mit Ellen mifst oder mit Versen. — Es ist allbekannt, dafs in diesem Drama von keinem παραχορήγημα, von keinem vierten Schauspieler die Rede sein kann, und die Stelle des Pollux ist fast allgemein auf die Choephoren bezogen, in welchen man allerdings ein παραχορήγημα annehmen mufs. —

Die Rollenvertheilung in den Choephoren ist in den Nebenrollen schwierig, und namentlich hat die Anmerkung eines Scholiasten viel dazu beigetragen, die Schwierigkeiten zu vermehren. — In der fünften Scene sind auf der Bühne Orestes, Pylades, Clytaemnestra, Electra. In der vorhergehenden erscheint Orestes, wie ein aus der Fremde kommender, der neue Nachrichten der Königin zu bringen habe. Der Haussklave antwortet auf sein ungestümes, wiederholtes Klopfen, und Orestes befiehlt ihm, die Königin herbeizurufen. Es ist platterdings unmöglich und im höchsten Grade unwahrscheinlich (und das ist auch Müllers Ansicht p. 110.), dafs der Sklave auf der Bühne erscheint; ein Schauspieler mufs von innen heraus die Worte gerufen haben, nach welchen die Königin sogleich erscheint, so dafs sie, wie manche Erklärer nicht unwahrscheinlich angenommen haben, die letzten Verse des Orestes noch gehört haben wird. — Ebenso müssen wir die Verse 725 bis 728, welche in der Schützischen und den ältern Ausgaben dem Haussklaven ertheilt werden, dem Chore zuerkennen. Dafs der Chor in Senare übergeht, ruhiger spricht, sobald er Jemanden kommen sieht, ist eine bekannte und viel gebrauchte Sache. Der Haussklave ist an dieser Stelle durchaus überflüssig. Eben so sonderbar klingen in dem Munde der Gilissa die Worte v. 840—842. Es ist nicht denkbar, dafs sie dieser Verse wegen noch einmal die

Bühne betritt (Lachm. p. 22. *Chorum esse, cum quo Aegisthus colloquitur, non nutricem, manifestum esse duco)*. Das ἠκούσαμεν pafst auch nicht für einen Diener, nur für den Herrn und den Chor. So übergeben wir auch diese Verse dem Chore, wiewohl es, das gestehen wir, möglich ist, dafs die Amme des Orestes diese Verse sprechen kann. — Wir erlangen aber auf diese Weise eine leichte und verständige Eintheilung, deren Grundlage uns die vierte Scene giebt. Der Protagonistes spielte den Orestes, der Deuteragonistes die Clytaemnestra und den Aegisthus, der Tritagonistes die Elektra, Gilissa und den Sklaven, und Pylades ist παραχορήγημα. Ohne dies παραχορήγημα können wir die Sceneneintheilung nicht vollbringen. — Da Pylades beständig mit dem Orestes auf der Bühne ist, wenn auch als stumme Person, so erfordert er einen eignen, aufserordentlichen Schauspieler, der dazu eine besondere Gewandtheit haben mufste, immer, da er nur durch Gebärden Theil nahm an der Handlung, durch seine Stellung mitzuwirken, und zur plastischen Darstellung des Drama ganz vorzüglich beizutragen. Wir haben aufser dieser auch bei Sophokles und bei Euripides vorkommenden Rolle keine ähnliche in allen übrig gebliebenen Dramen der drei grofsen Tragiker, welche einen Freund und steten unzertrennlichen Begleiter der Hauptperson, des Protagonisten darstellte. Sie hatte gewifs ihre eigenthümlichen Schwierigkeiten; und ein neuer Beweis des ausgezeichneten Fortschrittes der Aeschyleischen Tragödie ist es, dafs mit unübertrefflicher Enthaltsamkeit dem Pylades nur drei Verse gestattet werden, da, wo alle im höchsten Momente der Aufregung sind, in dem furchtbaren Momente, wo Orestes, zurückschaudernd vor dem Muttermorde, rathlos seinen Freund

fragt. Da mufste Pylades sprechen, und dafs er nur da sprach, ist ein Meisterstück Aeschyleischer Kunst. Wie vortrefflich passen die Rollen der Clytaemnestra und des Aegisthus für einen Schauspieler, den Deuteragonisten, wie gut auch die übrigen für einen Schauspieler. So sondert sich das Ganze in Gruppen, die einander feindlich gegenüberstehen. — Welche Schwierigkeiten die Rollenvertheilung in den Choephoren hat, beweisen die schwankenden Urtheile Aller, die darüber geschrieben haben. Lachmann hat (um mit dem Aeltesten anzufangen) p. 21. folgende Eintheilung: Protagonistes: Orestes; Deuteragonistes: Elektra, Clytaemnestra; Tritagonistes: Gilissa, Aegisthus, Pylades; Parachoregema: Ancilla, nicht der Sklave, denn er sagt p. 4.: *Nobis autem, ne Aeschylus instituto male sano pervertisse tragoediam credatur; ita videtur, unam de ancillarum choro esse, cujus verbis plerique critici ter quidem servi personam praescribunt* (655. 875. 888. *ed. Stanley.*) *semel, sed pravo perinde judicio, Electrae* 689. *contra ea non hanc, quippe paulo ante in aedes redire jussam* (710), *cum nutrice colloqui* (728), *et ipsa res docere potest, et alii ante nos viderunt.* Warum ist es verkehrt, wenn Elektra in der fünften Scene den Tod ihres Bruders beklagt? Was ist im Gegentheil natürlicher, als dafs Elektra über die Todesnachricht klagt? — Heifst das nicht gewaltsam die Verhältnisse nach eigenem Ermessen, nach vorgefafsten Meinungen zurichten? Denn nur auf diese Weise war es ja Lachmann möglich, dafs er die Elektra und die Clytaemnestra, zwei so entgegengesetzte Charaktere, einem Schauspieler zuertheilte. Zwei einander absolut feindlich gegenüberstehende Charaktere hat, so viel ich habe auffinden können, wissentlich erst Sopho-

kles einem Schauspieler übertragen wollen und übertragen können. Freilich bin auch ich gezwungen worden, an zweien Stellen die Personen zu ändern, aber ich lasse gern die eine Stelle, obwohl sie auch Lachmanns Beifall hat, fahren; wenn nur die Worte v. 725. dem Chore gegeben werden. Hierin liegt nichts Gewaltsames, sondern etwas durch vielfältige Analogie Begründetes. Und dann soll (wie L. will) einer aus dem Chore als παραχορήγημα so oft auftreten, daſs der Chor dadurch zumeist unvollständig wird? In der Rezension beharrt Lachmann bei derselben Meinung. — O. Müller in den Eumeniden theilt so ein: Protag.: Orestes; Deuteragon.: Clytaemnestra, Wärterin (?); Tritagon.: Elektra, Aegisthus, Bote aus dem Hause, Pylades. „Pylades wird als stumme Person von v. 642 an bis v. 707 von einer vierten Person dargestellt, allein wo er von Neuem sprechend auftritt, hat der Tritagonist seine Rolle übernommen, wie die angeführten Scholien bemerken, ἵνα μὴ δ' λέγωσιν." So meint also Müller, daſs Pylades erst in der Mitte des Drama aufgetreten sei, wo Orestes als eben aus der Fremde kommend, von Neuem auftritt. Ich habe es, um es kurz zu sagen, schicklicher gefunden und wahrer, daſs Pylades der beständige Begleiter des Orestes gewesen ist (v. 20). Das Fragezeichen übrigens hat Müller selbst gemacht. Schneider hat: I. Orestes; II. Elektra, die Amme, vielleicht auch der Sklave; III. Klytaemnestra, Aegisthus; IV. Parachoregemata: Pylades und vielleicht der Sklave. — So stimme ich mit Schn. in der Hauptsache überein. — Hermann endlich sagt p. 46: *In Choephoris Orestem cum Aegistho ad* πρωταγωνιστὴν, *Clytaemnestram ad* δευτεραγωνιστὴν, *Electram, nutricem, servum et Pyladem, quatenus is verba facit, ad* τριταγωνιστὴν *referam.* Ich

begreife nicht, wie **Hermann** so ohne alle Noth den Aegisthus zur Protagonistenrolle macht, da der Deuteragonistes nur noch die Rolle der Clytaemnestra, das andere Ich des Aegisthus zu spielen hat. — Dann folgt **Hermann** dem Scholium, das von der Verwandlung des ἐξάγγελος spricht p. 23: *Neque in Choephoris, ubi jam Sophoclis exemplo ternos actores adhibuit, Pyladis personam cum hoc numero conciliabimus, nisi statuerimus eundem, qui modo mutus comes Orestem secutus sit, oratione ad ipsum translata servi antecedentis actorem accepisse* (vergl. p. 39). Die Unschicklichkeit und Unmöglichkeit einer solchen Verwandlung hat **Lachmann** in seiner Rezension aufs Neue hervorgehoben; da **Hermann** seinen Tadel gegen besagtes Scholion (p. 65 zu der Note 48) zurückweisend, für Schauspieler zweiten und dritten Ranges allerdings eine blitzschnelle Masken- und Costüm-Aenderung bisweilen für nöthig hält. **Hermann** fügt hinzu: *Hoc tantum concedam, potuisse illic etiam quartum histrionem adhiberi; necessarium fuisse, nemo unquam evincet.* Wenn aber dies nicht Nothwendigkeiten sind, so giebt es wohl keine; nämlich diese: Nach **Hermann** mufs Pylades von zweien dargestellt werden, obgleich für diese stumme Person ein vierter, sei er nun Statist oder Schauspieler ohnehin erfordert wurde. Zweitens mufste der Sklave sich während fünf Versen in das Costüm einer andern Rolle werfen, die auf der Bühne schon in andern Scenen repräsentirt wurde. — Clytaemnestra sieht die Fremdlinge, d. h. den Orestes mit dem Pylades ankommen, als sie spricht: εἴδωμεν εἰ νικῶμεν ἢ νικώμεθα. Mit dem Orestes erscheint Pylades, er ist ja von ihm unzertrennlich. Wie ist es nur möglich, dafs der Sklave in so kurzer Zeit, ohne davonzustürzen und daherzustürzen,

Costüm und Maske wechseln konnte. Wenn hier nicht Schicklichkeit und Bequemlichkeit herrschen und bestimmen, so konnte es nirgends geschehen, oder das attische Publikum war ein unfähiges und unmündiges. —

Die Eumeniden machen nicht solche Schwierigkeiten. Die neunte Scene führt uns die drei Schauspieler vor, des Apollon, Orestes, und der Athena. Daſs Orestes, die Hauptrolle, vom Protagonisten gespielt worden, scheint mir ganz natürlich zu sein; Apollon, sein Schützer, wird von dem Deuteragonisten gespielt; vom Tritagonisten die übrigen, die Pythia, Clytaemnestra, Athena. — Grade umgekehrt Lachmann p. 22 (Orestes ist ihm Tritagonist) und Schneider p. 142; Müller dagegen macht Apollon zum Tritagonistes; Pythia, Clytaemnestra, Athena zu Deuteragonistenrollen; Orestes ist ihm natürlich Protagonistes. Müller geht von einem an sich richtigen Grundsatze aus: „Es ist dabei angenommen, daſs ohne Noth nicht dieselbe Rolle in aufeinander folgenden Stücken verschiedenen Schauspielern gegeben worden sei." Dann gehörte freilich die Rolle der Clytaemnestra in den Eumeniden dem Deuteragonisten. Aber Clytaemnestra, könnte man einwenden, ist ja nicht mehr handelnd, sie erscheint nicht mehr auf der Bühne; warum soll ihre Rolle nicht einem andern Schauspieler zugehören? So lange wir noch nicht feste Prinzipien beim Aeschylus in dieser Beziehung zu erkennen vermögen, müssen wir inneren Wahrscheinlichkeitsgründen vertrauen. Und wenn nur die Rollen überhaupt von einander getrennt sind, so ist es für Aeschylus von geringer Bedeutung, den Deuteragonisten mit dem Tritagonisten zu verwechseln. — Hermann hat dieselbe Eintheilung, welche ich oben aufgestellt habe. Er hält die Rücksicht, welche Müller bei der Rollenvertheilung ge-

habt hat, für unnöthig, und will das berücksichtigen: *Ne Aeschylum nimis a primitiva singulorum actorum origine et condicione recedere patiamur: quam quum hanc fuisse viderimus, ut quae unus olim Thespidis actor comprehendisset, primum ad δευτεραγωνιστὴν, deinde ad τριταγωνιστὴν delaberentur, quidquid plurium personarum in unum actorem conferendum est, plerumque tertiarum partium esse statuo,* δευτεραγωνιστὴν *vero, etiam postquam Aeschylus ad ternarium numerum transierit, quasi supererogatorium habendum esse censeo ita, ut licet pluribus in scenis prodeat, tamen uni tantum eidemque personae exprimendae inserviat, quam fabulae ratio tertiam ad duas alias accedere postulet.* — Diese Ansicht scheint an sich plausibel, aber sie hat es zu Wege gebracht, dafs Hermann im Agamemnon die Clytaemnestra zur Protagonistenrolle gemacht hat. — Ob die Dramen späterer Zeit die Hermannische Ansicht bestätigen, werden wir gleich unten sehen. Dafs in den Eumeniden Orestes Protagonistes ist, ist wohl so ausgemacht, dafs wir deswegen nicht auf den Inhalt des Drama einzugehen brauchen. Er mufste ja die Götter für sich handeln lassen; er selber konnte sich nicht von dem Muttermorde reinigen; aber das Handeln aller Uebrigen bezieht sich auf ihn, den Mittelpunkt des Drama.

Einen Ueberblick über die Tragödien des Aeschylus und ihre Rollenvertheilung wollen wir am Ende des Büchleins hinzufügen, und dann wird es sich ergeben, ob im Aeschylus eine bestimmte Regel bei der Rollenvertheilung erkannt werden kann, und ob auch auf die Rollenabstufung Rücksicht genommen worden ist. —

Wir gelangen jetzt zu den Dramen des Sophokles, welche erweislich alle je dreier Schauspieler bedürfen. —

Die Zeit der meisten Sophokleischen Dramen ist historisch bekannt, nämlich der Antigone, der beiden Oedipus und des Philoktetes; die Zeit der Trachinierinnen ist auch schon hie und da nach zwei Versen dahin bestimmt worden, dafs sie unmittelbar nach dem Tode des Perikles zu setzen sei; und trotz den warnenden Worten Welckers trete ich, so lange nichts Besseres aufgefunden, dieser Ansicht, welche sich auf die Verse des Chores 1102 und 3 (ed. Herm.) bezieht, vollkommen bei. So bleiben also noch Ajax und Elektra übrig, zwei Dramen, die gewifs nicht dem Jugendalter des Dichters angehören. Ist ja doch die Elektra wenigstens das Lieblingsstück so manches Philologen und Kunstrichters. Wir brauchen bei den Sophokleischen Dramen nicht so lange zu verweilen wie bei denen des Aeschylus, denn es zeigt sich hier überall eine klare, durchdachte Theorie bei der Rollenvertheilung. Es ist fast, als wufste Aeschylus nicht recht, was er mit dem Tritagonisten anfangen sollte. Er scheint ihn blofs für eine Vermehrung des spielenden Personals gehalten zu haben, und so kam es denn, dafs ihm sogar die drei Schauspieler nicht genügten. — Wie Sophokles den Tritagonisten aufgefafst hat, habe ich oben darzulegen versucht. Wir werden, nachdem wir die Rollen aller Tragödien, auch der Euripideischen gesondert und vertheilt haben, noch einmal darauf zurückkommen. —

Ich beginne mit den Trachinierinnen, ohne auf die Zeit derselben Rücksicht zu nehmen. Warum die Tragödie den Namen von dem Chore hat, habe ich oben zu erklären versucht. Wie trefflich die einzelnen Rollen ihrem Range entsprechen, kann man, auch wenn der Inhalt des Stückes nicht gegenwärtig ist, schon aus den Namen an sich errathen. Der Protagonistes spielte: die

Dejanira und den Herkules. Der Deuteragonistes den Hyllos und den Lichas, der Tritagonistes die Dienerin, Amme, den Boten und den Greis. Hermann hat p. 48 ganz dieselbe Eintheilung, und sie ist wirklich so leicht und natürlich, dafs man gegen sie nichts einzuwenden haben kann. Lachmanns Eintheilung kommt recht wunderlich heraus. Pag. 49: I. Hyllus, Lichas; II. Dejanira, senex; III. Hercules, ancilla, nuntius, nutrix. Abgesehen davon, dafs Herkules Rolle sich auf diese Weise in der unwürdigen Gesellschaft und Gemeinschaft alter Weiber befindet, gerathen die Rollen nach dieser Eintheilung in jenes klumpige Drängen, das Lachmann zufolge seiner Rezension unschicklich zu finden scheint. Der überaus kurze Chorgesang (v. 943—966), der noch dazu nur zur Hälfte in Betracht kommen kann, da schon mit der Antistrophe der Zug die Orchestra betreten haben mufs, soll die Zeit hergeben, in welcher der Schauspieler die Maske, das Costüm einer alten Frau verwechseln mufs mit dem diagonal entgegengesetzten Costüm des ewig jungen Helden. So hätte also der Zug schon sich geordnet, und auf die Hauptperson gewartet, die sich nun, nachdem sie sich in furchtbarer Eile umgekleidet, auf das Lager stürzt, um fortan der schlafende Heros zu sein. — Haben wir aber irgendwo eine feine Beziehung zwischen den Rollen eines Schauspielers, so ist es in den Trachinierinnen, ja die Beziehung ist neben aller Feinheit und Schönheit klar und selbst dem geringsten Athener begreiflich. —

Im Ajax haben wir auf gleiche Weise zwei Rollen für den Protagonisten, und es ist zweifelhaft, ob wir mehr dem wunderbaren Spiel des Zufalls, oder dem glücklich ahnenden Gefühl des Dichters es zuschreiben, dafs grade diese beiden Rollen, die des Ajax und des Teukros

einem Schauspieler, natürlich dem Protagonisten, zufallen. In dieser Beziehung hat der Ajax eine innere, wie eine äufsere Aehnlichkeit mit den Trachinierinnen, wenn wir nur den Ajax mit dem Herkules, den Teukros mit der Dejanira vergleichen wollen. — Bei der übrigen Vertheilung leiten uns die erste Scene, in welcher drei Schauspieler auftreten, als Athene, Ajax und Ulysses, und die vorletzte, in welcher Agamemnon, Ulysses und Teukros auftreten. Daraus der einfache Schlufs, der uns das Grundschema giebt, dafs Agamemnon und Ulysses von verschiedenen Schauspielern gespielt werden. Das Ergebnifs des weiteren Verfahrens ist, dafs Ulysses, Tecmessa und Menelaus vom Deuteragonisten, Athene, der Bote und Agamemnon vom Tritagonisten gespielt werden. Hier müssen wir freilich gestehen, dafs eine *dira necessitas* gebietet, die Rollen der Tecmessa und des Menelaus zusammenzubringen. So konnte Sophokles, welcher eine Rollenabstufung auch in der äufseren Vertheilung beabsichtigen mufste, gegen das einmal Geschriebene, Gedichtete nicht handeln; wir sehen auch hier die Rollenvertheilung als etwas Aeufserliches, aufserhalb der Gedichte stehendes bestätigt. — Lachmanns Eintheilung ist die umgekehrte, Ajax, Teukros für den Tritagonisten; Athene, Bote, Agamemnon für den Protagonisten (p. 47), nicht weil Ajax nicht Protagonist zu sein verdient, sondern weil es die Versanzahl gebietet. Hermann nimmt p. 48 für den Deuteragonisten nur die Rollen des Ulysses und der Tecmessa, so dafs der Tritagonistes vier Rollen zu spielen hätte. Dagegen habe ich eigentlich Nichts einzuwenden. Denn der Schauspieler der Tecmessa mufs ja noch einmal als Ulysses auftreten und hat somit der Rollen und Scenen genug. Mich hat die Gleichmäfsigkeit der

Vertheilung geleitet, da doch eine wirkliche Rollenabstufung nicht erzielt werden kann. —

In der **Elektra** ist die Rollenvertheilung leicht, faſslich, und zugleich eine Rollenabstufung. **Elektra** ist natürlich Protagonistes. Die erste Scene, in welcher Orestes, der Pädagogus und Elektra (innerhalb des Hauses) spielen, die siebente mit dem Pädagogus, Klytaemnestra und Elektra, die zwölfte mit dem Pädagogus, Elektra und Orestes und die letzte mit Aegisthus, Elektra und Orestes belehren uns zur Genüge über die Eintheilung, nach welcher **Klytaemnestra** und **Orestes** dem Deuteragonisten; **Chrysothemis**, der **Pädagogus** und **Aegisthus** dem Tritagonisten zufallen. Dies stimmt mit der **Hermannischen** Eintheilung vollkommen überein. **Lachmann** macht den Orestes und die Klytaemnestra zu Tritagonistenrollen. Warum? wenn überhaupt von vernünftiger, bedächtiger Vertheilung die Rede sein soll! Eine Frage wäre noch zu beantworten. Ist Pylades nicht beständiger Begleiter des Orestes? In der ersten Scene ist er zugegen (v. 16), ebenso wo Orestes zum zweiten Male auftritt (v. 1107 und besonders 1373). Natürlich, nachdem der Mord vollbracht ist, erscheint er mit Orestes wieder auf der Bühne (v. 1435, v. 1450). Ob das Sophokles dem Aeschylus nachgebildet oder nicht, ist gleichgültig. Die Alten konnten Orestes ohne Pylades nicht denken, nicht nennen. Aber dieser Pylades kann von keinem gewöhnlichen Statisten dargestellt worden sein, es muſs ein wirklicher Schauspieler zu diesem *κωφὸν πρόσωπον* gebraucht worden sein. Ob wir einen solchen *παραχορήγημα* nennen, ist zweifelhaft, da Pollux *εἴ τι παραφθέγξαιτο* sagt; wenigstens steht er mit dem *παραχορήγημα* durchaus auf derselben Stufe und hat denselben Ursprung. —

Der

Der Protagonistes im Philoktetes ist natürlich Philoktetes selbst, der von Krankheit gefesselte und gebeugte Held, der Deuteragonistes Neoptolemus, der Tritagonistes spielte den Ulysses, den Kaufmann und den Herkules. Wie leicht ist in diesem Drama die Rollenabstufung zu erkennen. Natürlich stimme ich wieder mit Hermann (p. 48) überein. Lachmanns Eintheilung ist höchst merkwürdig: I. Neoptolemus, II. Mercator, Ulysses, Hercules, III. Philoctetes. Noch merkwürdiger, wie Lachmann seine Lehre vertheidigt: Es dürfe, da Alles grade aufgehe, kein Vers aus dem Philoktetes gestrichen werden, es müsse vielmehr erst bewiesen werden, dafs Philoktetes vielfache Interpretationen erlitten, oder Sophokles nachlässig geschrieben habe. — Wenn Philoktetes nicht Protagonistes ist, so ist die ganze Lehre falsch, so schwankt überhaupt die ganze Idee, die Rollen einer Tragödie unter drei Schauspieler zu vertheilen, so ist das Verhältnifs zwischen Protagonistes, Deuteragonistes und Tritagonistes völlig unklar und nimmer zu enträthseln.

Schwieriger ist die Rollenvertheilung in der Antigona. Hermann hat das Mögliche gethan, um einer Dreitheilung zu genügen, und ich trete ihm vollkommen bei. Der Protagonistes spielte die Antigona, den Tiresias und den Boten, der Deuteragonistes Ismena, den Wächter, Haemon, Eurydice und den ἐξάγγελος, der Tritagonistes den Kreon, wenn wir dem Demosthenes folgen wollen. — Man kann diese Eintheilung mit dem besten Gewissen vertheidigen; die Rollen passen vortrefflich zusammen. Es ist als ob Antigona, nachdem sie zum Tode geführt ist, im Tiresias und in dem Boten gleichsam als Unheil verkündender, Rache und Unglück weissagender, feindseliger Geist vor ihren Mörder tritt, es ist

als ob Antigona selbst durch die Maske des Tiresias und des Boten zum Kreon spräche, als ob ihr Geist im Tiresias und dem Boten sich wieder verkörpert habe. Der absolute Gegensatz der Antigona ist Kreon, die übrigen Personen des Drama stehen wie hemmende und helfende Mittelglieder zwischen beiden, die Mehrzahl der Antigona zugewandt, wie denn auch der Dichter das höchste Interesse der Zuschauer der Antigona, nicht dem Kreon zuwenden wollte. — So passen auch diese Rollen für einen Schauspieler. Kreon mufste allein von einem Schauspieler dargestellt werden, denn so hatte es Sophokles von vorn herein angelegt, da er ihn selten von der Bühne entfernt. Lachmanns Eintheilung ist eine ganz andere: des Haemon und des Boten Rollen sind ihm ἐν παραχορηγήμασι, weil ihre Versanzahl nicht mit der übrigen Eintheilung stimmt. Dann heifst es weiter: *primae partes, quas Aeschines* τριταγωνιστῆσαι *fertur, Creontis.* Ich gestehe, dafs mir Lachmanns Meinung nicht recht klar ist, denn ich traue ihm nicht zu, dafs er gemeint habe, Aeschines habe die Protagonistenrolle des Kreon zur Tritagonistenrolle gemacht. Die Rollen ferner des Deuteragonisten sind Antigona und Eurydike; die des Tritagonisten: Ismena, Wächter, Tiresias. Wozu ein παραχορήγημα, fragen wir, da es mit der Dreitheilung so vortrefflich von Statten geht, und wozu Kreon als Protagonistes, da die Tragödie 1. Antigona heifst, 2. Kreon noch in späteren Zeiten vom Tritagonisten gespielt wurde? —

Wir haben nun schon an drei Tragödien des Sophokles gesehen, dafs der Protagonistes alsdann mehre Rollen übernehmen mufs, wenn seine Hauptrolle in der Mitte des Stückes zu Ende geht. So ist es mit dem Ajax, mit den Trachinierinnen und so mit der Antigona. Doch können

wir deshalb kein Gesetz, keine Regel daraus machen. Ein solches zu machen läge auf der Hand, wenn z. B. die Tragödien ähnlich den Trachinierinnen benannt worden wären.

Beim Oedipus Tyrannus stimmen Hermann und Lachmann überein, und auch ich habe, ehe ich die Schriften beider kannte, dieselbe Eintheilung gemacht. Protagonistes ist natürlich Oedipus, Deuteragonistes der Priester, Tiresias, Iokasta, der Hirte und der Sklave; Tritagonistes: Kreon und der Bote. Die Menge der Rollen, welche dem Deuteragonisten zufallen, stimmt schlecht mit der Definition, welche Hermann von einem Deuteragonisten zu geben und festzuhalten geneigt ist (p. 47). Und doch müssen wir so eintheilen, da die Rolle des Creon auch in dieser Tragödie, wie in der Antigona dem Tritagonisten historischen Zeugnissen zufolge anheimgefallen sein muſs.

Die Tragödie Oedipus Coloneus hat die meisten Schwierigkeiten gemacht. Hermann hat sie pag. 42 aufgezählt. Er gelangt zu dem Resultate: *nihil igitur restat, nisi ut aut quartum histrionem adjungamus, qui Theseum solum per quinque scenas, in quibus apparet egerit, aut ipsam hanc Thesei personam inter omnes tres actores ita dispertiamur, ut pro diversa eorum, quibuscum loqueretur condicione modo tertias, modo secundas, postremoque post Oedipi mortem vel primas partes acceperit.* Indem Hermann Müllers Scharfsinn lobt, daſs er jener Ansicht, der Annahme eines vierten Schauspielers, gehuldigt, begnügt er selber sich mit der zweiten, weil von einem vierten Schauspieler dieser Tragödie nirgend die Rede, weil nirgend vier Personen zugleich sprechen, und die stummen Rollen der sonst Sprechenden sogleich auf Andere (Statisten) übergehen könn-

4*

ten; und weil der Charakter des Theseus, wie ihn nämlich Sophokles darstellt, sehr gut dazu paſse, von mehren Schauspielern aufgeführt zu werden. — Dies letztere ist ein so gesuchtes Argument, daſs Hermann schwerlich viel Gewicht noch jetzt darauf legen wird. Nichts scheint mir natürlicher als ein παραχορήγημα wirklich anzunehmen, wenn auch die Alten darüber schweigen und nicht gradezu vier Personen in derselben Scene reden. Denn welcher gränzenlosen Verwirrung und Verwicklung entgehen wir dadurch, wenn wir einen vierten Schauspieler annehmen. Der Scenen, wo vier Personen zugegen sind, sind verhältniſsmäſsig so viele (ich zähle deren drei), daſs ein wirklich klumpiges Drängen entstanden sein muſs, wenn dieselbe Rolle bald ein Statist, bald ein Schauspieler spielen sollte. — Das παραχορήγημα hat auſser dem Theseus noch den Colonenser und den Boten in der vorletzten Scene zu spielen, das Uebrige giebt sich vortrefflich leicht. Ismena, Polynices, Kreon werden vom Tritagonisten; Antigona vom Deuteragonisten; Oedipus vom Protagonisten gespielt. Wenn einmal ein παραχορήγημα nöthig war, so sehe ich nicht ein, warum, besonders in so später Zeit, dieses, da es doch ein wirklicher Schauspieler sein muſste, nicht auch mehre Rollen zu übernehmen hatte. — Ich gestehe, daſs mir Hermanns Eintheilung aus dem, was er darüber sagt, nicht klar geworden ist; er selbst gesteht ein, daſs es ein besonderer und sonderbarer Fall sei. — Lachmann hat ebenfalls παραχορηγήματα angenommen (p. 45), und zwar den Civis Coloneus, Ismena und Kreon; dann ist Protagonistes Antigona; Deuteragonistes Oedipus und der Bote; Tritagonistes Theseus und Polynices. Oedipus ist auf ähnliche Weise zur Deuteragonistenrolle gelangt, wie Anti-

gona in der gleichnamigen Tragödie Deuteragonistes, und Philoktetes im Drama gleichen Namens Tritagonistes sein mufs. Aber auch wir sind noch nicht alles Zweifels baar und ledig, da man mit Recht die funfzehnte Scene, in welcher Oedipus, Polynices, Antigona und Ismena auf der Bühne sind (v. 1249 ff.), uns entgegenstellen könnte. Ismena ist als κωφὸν πρόσωπον zugegen von v. 1099 bis 1555. Von v. 1667 tritt sie wieder mit der Antigona auf und bleibt bis zu Ende. Jetzt aber ist sie nicht mehr κωφὸν πρόσωπον, sondern wirkt mit in dem κομμὸς. Einen eignen Schauspieler für die Ismena anzunehmen, sind wir nicht berechtigt; es wären ja dann deren fünf. Aber wir müssen wenigstens einen Statisten einschieben, ein κωφὸν πρόσωπον, welcher bei allem Stillschweigen eben so gelenk spielen mufs, als das Parachoregema und die ordentlichen Schauspieler. Dann wäre, was wir oben zu vermeiden suchten, dennoch von uns zugegeben, nämlich, dafs dieselbe Rolle von zweien gespielt wurde. Dieselbe Anwendung möchte auch Hermann getroffen wissen, nur mit dem Unterschiede, dafs der Schauspieler der Ismena, der Tritagonistes, die Rolle des Theseus, welcher in diesem Falle Tritagonistes sei, übernehme (p. 21). Aber ich weifs mir nicht anders zu helfen, und denen, welche besser kalkuliren können, setze ich, damit ihnen die Mühe leichter werde, das Scenen- und Personen-Verzeichnifs her; und damit sie dann zugleich sehen, welches Verfahren ich bei allen übrigen Dramen der drei Tragiker beobachtet habe.

Scene 1 Vers 1—32 Oedipus, Antigona.
- 2 - 33—80 Coloneus (von V. 28 an sichtbar) Oedipus, Antigona.
- 3 - 81—116 Oedipus, Antigona.

Scene 4 Vers 117—323 Chorus (von 111 an sichtbar), Oedipus, Antigona.
- 5 - 324—509 Ismena (von 310 an sichtbar f. Ant.), Oedipus, Antigona.
- 6 - 510—548 Chorus, Oedipus, Antigona.
- 7 - 549—667 Theseus, Oedipus, Antigona.
- 8 - 668—718 Chorus, (Oedipus, Antigona).
- 9 - 719—886 Creon, Oedipus, Antigona, Chorus.
- 10 - 887—1043 Creon, Theseus, Oedipus.
- 11 - 1044—1098 Chorus, Oedipus.
- 12 - 1099—1116 Antigona, Ismena, Oedipus, Chorus.
- 13 - 1117—1210 Theseus, Oedipus, Ismena, Antigona, Chorus.
- 14 - 1211—1248 Chorus. (Ismena, Antigona, Oedipus.)
- 15 - 1249—1446 Polynices, Oedipus, Ismena, Antigona.
- 16 - 1447—1499 Chorus, Oedipus, Antigona, Ismena.
- 17 - 1500—1555 Theseus, Oedipus, Antigona, Ismena, Chorus.
- 18 - 1556—1578 Chorus.
- 19 - 1579—1668 Chorus, Nuntius.
- 20 - 1669—1779 Chorus, Theseus, Ismena, Antigona.

Die letzte Scene besteht eigentlich aus zwei Theilen, ich habe sie, da sie für die Rollenvertheilung von keinem Belang ist, zusammengezogen. —

Lachmann geht es mit seiner Vertheilung noch weit übler; indem er Ismena's Rolle ganz als παραχο-

ϱήγημα nimmt, hat er zwei παραχορηγήματα anzunehmen, die sprechend auftreten. Denn die Scenenfolge beweiset es, dafs Kreon und Ismena nicht von einem παραχορήγημα gespielt werden können. Ueberhaupt pafst der Ausdruck, zumal bei der unbestimmten Definition des Pollux, auf die Personen der Tragödie nur in so fern, als wir mit dem Ursprunge des wirklich vierten Schauspielers einverstanden sind. Wenn wir die Ismena zu Anfang und Ende des Drama von dem Tritagonisten, in der Mitte, wo sie κωφὸν πρόσωπον ist, von einem παραχορήγημα zweiter Klasse, d. h. einem wirklichen κωφὸν πρόσωπον, spielen lassen, so ersparen wir eine Menge Verwirrungen, insbesondere entziehen wir uns der Nothwendigkeit, noch mehre Rollen unter zwei Schauspieler zu vertheilen. — Man könnte ferner einwenden, der Civis Coloneus könne sehr gut vom Tritagonisten gespielt werden, da Ismena erst in der fünften Scene auftritt. Aber ist es nicht dem ganzen Drama weit entsprechender, dafs Theseus, der ohnehin παραχορήγημα sein mufs, als Coloneus erscheint, wie er nachher als ἄγγελος den Tod des Oedipus verkündigt? Durchaus unstatthaft endlich und das Gefühl verletzend finde ich, den Oedipus, der doch an Stimme und Gestalt so wohl bekannt geworden sein mufste, noch einmal als Boten auftreten zu lassen. Aus einer solchen Anordnung spricht das Bewufstsein einer bemitleidenswerthen Dürftigkeit der attischen Bühne. Konnte es denn den Athenern wirklich nur um die Worte des Dichters, nicht auch etwas um die Persönlichkeit der Darstellenden zu thun sein? Wie viel die Darstellung an sich durch die ganze Rollenvertheilung unter so wenige Schauspieler einbüfsen mufs, liegt auf der Hand. Denn mögen wir auch

zugeben, dafs dadurch verhindert wurde, die geringeren Rollen schlecht zu spielen, so war dadurch doch eine unabweisbare Eintönigkeit und Einförmigkeit hervorgerufen; und wir kommen so immer auf das schon Gesagte, das einzig Wahre zurück: die plastischen Stellungen der Schauspieler waren neben den Dichterworten die einzigen Tugenden und Vorzüge der attischen Bühne. — Wir können nicht den Philoktetes, der zwei Olympiaden früher aufgeführt wurde, als Beispiel anführen, um die Ausdehnung, die Gröfse dieser Tragödie in Vers-, Scenen-, Personenzahl auffallend zu finden, oder um den Ausspruch **Müllers** dadurch zu rechtfertigen. Das verbieten uns alle übrigen Dramen, die an Personen- und Scenenmenge dem Oedipus Coloneus weit näher stehen, als grade der Philoctetes. Hätte Sophokles einen vierten ordentlichen Schauspieler wirklich eingeführt und gesetzmäfsig gemacht, d. h. den vierten Schauspieler fortan nicht mehr παραχορήγημα sein lassen, so würden wir doch einige Nachricht darüber behalten haben. —

Die Zeitbestimmungen der meisten Tragödien des **Euripides** sind nicht mehr herzustellen. **Welcker** hat darin das bis jetzt Mögliche geleistet. — Wir verweisen, bevor wir anfangen mit der Sceneneintheilung, auf das oben gegebene Urtheil; und fast alle Tragödien werden zur Genüge beweisen, dafs es damit seine Richtigkeit hat, dafs Euripides keinen formellen Zwang kannte oder duldete. Wir sehen aus dem Folgenden, dafs Euripides weder an die von Sophokles befolgte Rollenabstufung sich kehrte, noch auch die Anzahl der zu Gebote stehenden Schauspieler berücksichtigte; und wenn es nun wirklich der Fall ist, dafs seine Dramen wenigstens durch vier Schauspieler dargestellt werden konnten, so liegt das, wie

schon gesagt, in der Einfachheit aller behandelten Stoffe, und in dem geringen Umfange der zu behandelnden Stoffe. — Wenn wir, (ohne Rücksicht auf die Zeit der Aufführung zu nehmen, und was liegt uns für unsern Zweck an der Zeitbestimmung, da die Euripideischen Dramen allesammt in das Zeitalter der Sophokleischen fallen,) die Tragödien zuerst betrachten, welche von der Rolle des Protagonisten ihren Namen erhalten haben, so müssen wir uns auch hier wieder Hermann anschliefsen, oder vielmehr freue ich mich, dafs ich fast durchaus mit Hermann übereinstimme. Die sogenannten Protagonisten-Tragödien des Euripides sind auch für die Vertheilung die einfachsten. Lachmann hingegen hat fast überall ein παραχορήγημα annehmen müssen, nämlich in der Hecuba, Orestes, Medea, Hippolytus, Andromacha, Iphigenia Aulid., Iphigenia Taur., Rhesus, Electra; aufserdem noch in Phoenissae, Supplices, Troades, Bacchae — so dafs nur für vier Dramen nach seiner Methode die Dreitheilung pafste: Alcestis, Heraclidae, Ion und Hercules furens. — Durch einen solchen Überblick könnte man von vorn herein abgeschreckt werden, beim Euripides nach Regeln zu verfahren, und wir müssen wirklich hier so leise wie möglich auftreten, und so leise nachspüren, als ob wir ein Spiel trieben mit den Scenen und Personen, denn so nähern wir uns am besten und gewissesten den ursprünglichen Plänen und Absichten dieses Dichters. Es ist damit keinesweges ein Tadel ausgesprochen worden, denn wie könnte, wenn nicht in dem Göthischen: Was ich gemalt hab', hab' ich gemalt, das so vollkommen wie irgend Etwas auf Euripides pafst, dem Euripides eine gröfsere und vollkommnere Rechtfertigung gegeben werden. Mögen wir nun eben so viel παραχορηγήματα auffinden und annehmen müssen

als Lachmann, so stimmt dies ganz mit unserm Vorhaben und den aufgestellten Ansichten, nicht aber, so scheint es mir wenigstens, mit der einmal angenommenen Versdivision Lachmanns. Denn das παραχορήγημα kann vor allen Dingen nur da eintreten, nur da angewendet worden sein, wo die Hauptpersonen schon untergebracht sind, oder wo nach der Vertheilung noch Personen übrig blieben. Nach der Lachmannischen Theorie könnte aber sehr wohl der Fall eintreten, dafs die Versanzahl geböte, die sonst unbestrittenen Rollen eines Protagonisten zu einem Parachoregema zu machen.

In der Hekuba sind in der fünften Scene auf der Bühne Odysseus, Hecuba, Polyxena; in der letzten Agamemnon, Hecuba, Polymestor. Die Eintheilung läfst sich leicht machen, und auf zweierlei Weise: ich habe so eingetheilt: I. Hecuba; II. Polyxena, Famula, Polymestor; III. Polydorus, Odysseus, Talthybius, Agamemnon. — Eine rechte Rollenabstufung ist nicht zu erkennen. Zudem schwanke ich, ob ich nicht die Rolle des Polydorus ebenfalls auf den Deuteragonisten übertragen soll. Sie fügt sich auf gleiche Weise in Beides; und es wäre natürlicher, wenn beide Kinder der Hecuba von demselben Schauspieler dargestellt würden. Die Rolle des Polymestor ist aber so diagonal entgegengesetzt den drei übrigen, dafs ich nicht weifs, wie dies in Einklang zu bringen. Denn die Rollen des Polydorus, Polyxena und der Dienerin sind durchaus leidende, in die Handlung nicht mit eingreifende. Wie ganz anders stehen sich in Sophokles Electra die Rollen des Orestes und der Clytaemnestra gegenüber, die von demselben Schauspieler gespielt wurden. Dann aber suchte ich die Rollen des Odysseus, Agamemnon und Talthybius zusammenzuhalten, als die von vorn

herein der Hecuba feindlich gegenüberstehenden. Auch Hermanns Eintheilung ist eben so rathlos (p. 48); er gibt dem Deuteragonistes die Polyxena, Talthybius und Agamemnon, so dafs für den Tritagonistes Ulysses, die Dienerin, Polymestor und Polydorus bleiben. Dann verkündete der Schauspieler zugleich auch als Herold ihren Opfertod; und das möchte ich gern vermeiden, indem ich die Regel befolge, dafs die Schauspieler mehrerer Rollen entweder ähnliche oder gleiche (freundliche) Charaktere, oder ungleiche (einander feindliche) darstellen. — Talthybius und Agamemnons Charaktere sind aber weder dem Charakter der Polyxena entgegengesetzt, noch ihm ähnlich, und was die Gesinnung der dargestellten Personen betrifft, so passen Polydorus, Polyxena und die Dienerin in ihrem Verhältnifs zur tragischen Hauptperson, zu der sich am Ende doch alle übrigen Personen in Beziehung stellen müssen, weit besser zusammen, und mit diesen der Hecuba so freundlichen Personen finden wir den Polymestor, den der Hecuba von Allen am feindlichsten Gesinnten, den ihr Verhafstesten zusammengereiht und von einem Schauspieler dargestellt. So hätten wir eine leidliche Rollenabstufung hergestellt. — Das Parachoregema, welches Lachmann anzunehmen genöthigt wird, soll die Rollen des Polydorus und der Polyxena umfassen, dann spielte den Agamemnon allein der Tritagonistes und der Deuteragonistes die vier übrig bleibenden Rollen des Ulysses, Talthybius, Polymestor und der Dienerin. (p. 52.) — Auch hier übergeht Lachmann, wie anderswo, bei der Verszählung die *cantica* — und das nur theilweise — *nisi quod canticorum pars in colligendo numero praetereunda fuit;* und setzt dann hinzu: *De personarum distinctione in posterum non dubitabitur.*

— Wenn sich aber, abgesehen von der so hemmend hier auftretenden Division, die Personen, sogar auf mehrere Arten, unter drei Schauspieler so vortrefflich vertheilen lassen, so ist kein erdenklicher Grund vorhanden, einen vierten Schauspieler herbeizuholen. —

Ganz anders verhält es sich mit: **Orestes.** Schon das Argumentum sagt: τὸ δρᾶμα τῶν ἐπὶ σκηνῆς εὐδοκιμούντων· χείριστον δὲ τοῖς ἤθεσι· πλὴν γὰρ Πυλάδου πάντες φαῦλοι ἦσαν, und ein anderes: τὸ παρὸν δρᾶμα ἔστιν ἐκ τραγικοῦ κωμικὸν (vergl. **Welcker** p. 539). In der dritten Scene sind Orestes, Menelaus, Tyndareus auf der Bühne. Darnach theile ich so ein: Protagonistes: **Orestes**; Deuteragonistes: **Elektra, Menelaus**; Tritagonistes: **Helena, Hermiona, Tyndareus, Nuntius, Phryx, Apollon.** Parachoregema: **Pylades.** In der zwölften Scene, wo die Stimme der Helena aus dem Skenengebäude erschallt, mufs leider der Protagonistes seine Stimme hergeben, denn die beiden andern Schauspieler sind als Elektra und Hermiona auf der Bühne. — Diese Eintheilung bedarf, ich gestehe es, noch sehr der Vertheidigung. Ich denke mir Pylades wiederum als steten, unzertrennlichen Begleiter des Orestes, wenn ich auch nicht recht begreife, was für eine Figur er in der Anfangsscene gespielt hat, und welche Stellung er immer beobachten mufste. Wir müfsten aber ohnedies ein παραχορήγημα annehmen. Pylades könnte zwar, wo er spricht, von dem Tritagonisten dargestellt worden sein, aber wir gerathen da wieder in jenes Drängen, jene Verwirrung, und machen den Tritagonisten zu einem wahren Heros der Darstellung. Pylades Rolle ist, wie es auch nicht anders sein konnte, so stereotyp aufgefafst und dargestellt worden, dafs sie schon deswegen wo möglich von Schauspielern desselben

Ranges aufgeführt werden mufste. — Die Rolle des Phryx pafst schlecht zu den übrigen, die der Tritagonistes zu spielen hatte, denn wir haben hier dasselbe zulassen müssen, was wir oben bei Hecuba und sonst absichtlich zu vermeiden suchten, nämlich den Tod der Helena durch denselben Schauspieler als Phryger verkündigen zu lassen. Dafür passen aber auch die anderen Charaktere gut zusammen, sie haben sowohl mit einander die gröfste Ähnlichkeit, als auch in Beziehung auf den Protagonisten Orestes eine gleiche Gesinnung und Tendenz. — Hermann sagt p. 54: *Orestis denique dubitari nequit, quin* ἐπώνυμος *primas partes gesserit, cujus semel tantum v.* 850 *nuncius vices suscipit; secundas superius (p.* 28*) Electrae, tertias Menelao detulimus, neque causa apparet, cur aliter statuamus, quanquam fabulae oeconomia etiam eam distributionem patietur, ut Menelaus eundem cum Electra histrionem accipiat, proque illo Tyndareus et Apollo ad* τριταγωνιστὴν *rejiciantur, cujus utique tam multiplices in hac fabula partes sunt, ut praeterea etiam Helenam, Pyladem, Hermionam et mancipium Phrygium agere debuerit.* - Lachmann theilt so ein: I. Orestes, Nuntius; II. Electra, Tyndareus; III. Pylades, Helena, Hermione, Phryx, Apollo. Parachoregema: Menelaus. — So kommt denn Menelaus zum Parachoregema, da wir doch eine stehende Figur fürs Parachoregema am Pylades haben und haben können. Dann hat es Hermann in so fern am wahrscheinlichsten gemacht, als er mit drei Schauspielern ausgekommen; aber man bedenke dabei die unmanierliche Verwandlung des Orestes in den Boten; wie klar liegt, wenn wir diese zugeben, darin wieder die Dürftigkeit der attischen Bühne zu Tage. Wir können vielmehr, und das

geben uns alle Dramen, dreist behaupten, dafs, sobald der Protagonistes bis ans Ende des Drama dieselbe Rolle zu spielen hat, er inzwischen nicht zur Aushülfe für kleinere Nebenrollen gebraucht worden ist. Etwas ganz anderes ist es mit dem Protagonisten des Agamemnon bei Aeschylus, des Ajax, der Dejanira und der Antigona bei Sophokles.

Schneller können wir über die Medea hinwegeilen. In diesem Drama sprechen nirgends drei Personen in einer Scene, wir können also keine Scene der Eintheilung zum Grunde legen. Protagonistes: Medea; Deuteragonistes: Iason, Creon, Pädagogus; Tritagonistes: die Amme, der Bote, Aegeus. Hermann und Lachmann stimmen überein (p. 48 und p. 41); beide geben dem Deuteragonisten die Rollen der Amme und des Iason; dem Tritagonisten vier: des Boten, Aegeus, Creon und Pädagogus. — Hermann ist wohl seiner Definition zu Liebe der Lachmannischen Eintheilung gefolgt, indem die weiblichen Rollen dem Deuteragonisten anheimfallen sollen. Dann könnte man auch einwenden, dafs der hier vorkommende Creon, gleichwie anderswo, von vorn herein Tritagonistenrolle sei. — Was den Contrast der Charaktere betrifft, so wird er eben so durch die Rollen des Iason und des Pädagogus, wie durch die des Iason und der Amme hervorgerufen. Dazu gibt Hermann ja vom Tritagonisten auch die Erklärung, dafs er wo möglich viele Rollen, die jede nur einmal erscheinen, zu spielen hätte; und dieser Definition widerspricht er selbst, wenn er den öfter, d. h. zu ganz verschiedenen Zeiten auftretenden Pädagogen zum Tritagonisten macht. Bei einer so leicht zu machenden Eintheilung sehen wir, wie sich das Eine und das Andere vertheidigen läfst; wir führen für jede Vertheilung besondere Gründe an, und kön-

nen eben daraus abnehmen, wie die Dichter nach Gutdünken und Zufall, wenn sie wollten, abtheilen konnten. Dafs Medea ein παρηγόρημα zu sprechen hat, ist gut von Lachmann bemerkt, wenn er aber hinzusetzt: *illo enim tempore Euripides nondum ausus esse videtur pueros loquentes in scenam producere,* so ist das in diesem Falle unnöthig zu bemerken, da der Mord der Kinder hinter Scene vor sich geht, vor sich gehen mufs.

Im Hippolytus treten in der siebenten Scene Hippolytus, die Amme und Phaedra auf, und in der letzten sind Hippolytus, Artemis und Theseus zugegen. Darnach mufs wohl so eingetheilt werden: Protagonistes: Hippolytus; Deuteragonistes: Phaedra, Theseus, Venus. Tritagonistes: Diener (des Hipp.), beide Boten, Diana, Amme. Es ist wahr, der zweite Bote mufs rasch machen, um eine Diana zu werden, doch vergeht Zeit genug während des Chorgesanges (v. 1213—1221), und wenn sich auch Diana in einer unwürdigen Gesellschaft befindet, so können wir doch nicht anders eintheilen, wenn wir nicht ein παραχορήγημα annehmen wollen, da ja schon mit allem Rechte von Lachmann ein παρασκήνιον zu Anfang statuirt worden ist. Dafs die Rolle der Aphrodite übergeht in die der Phaedra ist ein höchst glückliches, vom Euripides vielleicht berechnetes und vorhergesehenes Ereignifs, das seinen Eindruck nicht verfehlt haben kann. Und wie gut die Rolle des Theseus für den Deuteragonisten pafst, welcher das feindliche Verhängnifs, das dem Protagonisten Hippolytus droht und ihn ereilt, in so verschiedenen Gestalten darstellt, mag wohl Jeder gleich fühlen. Lachmann hat p. 46 aufser dem παρασκήνιον ein παραχορήγημα in dem ersten Boten angenommen, und damit die Versanzahl und die Zahl der ῥήσεις herauskomme, läfst er den

Schauspieler des Hippolytus zugleich auch den zweiten Boten spielen; die übrige Eintheilung ist dieselbe, wie ich sie angegeben. Eben so wenig wie Orestes des Boten Kleid angezogen hat, wird auch Hippolytus, der bis ans Ende des Drama mitspielt, in einer Zwischenscene zu einem Boten geworden sein. — Hermanns Eintheilung p. 48 ist plausibel: denn er gibt dem Deuteragonisten die Rollen der Venus, Phaedra und Diana. Diana kommt dadurch allerdings in bessere Gesellschaft, und wir hätten dann entgegengesetzte Rollen vereinigt. Ich sehe aber keinen Grund ein, warum Theseus Tritagonistes sein soll, da er in so vielen Scenen zu thun hat und mit den Boten zusammenkommt, die also dann παραχορήγημα sein müſsten. Hermann schweigt darüber, denn ich weiſs die Worte: *ut reliquae personae praeter nuncios, quos argumenta sua sequi dixi, sua sponte tertio actori cedant,* mir nicht recht auf diese Tragödie zu deuten. Die neunte und eilfte Scene, in welcher die beiden Boten und Theseus zugegen sind, gebieten uns also, den Theseus zum Deuteragonisten zu machen und die Diana vom Tritagonisten spielen zu lassen. —

Schwieriger ist die Eintheilung bei der Andromacha. In der achten Scene sind Andromacha, Menelaus und Peleus auf der Bühne; mit dem Schlusse dieser Scene verläſst Andromacha die Bühne und tritt nicht wieder auf. Es ist natürlich, daſs Andromacha vom Protagonisten gespielt wurde, aber da ihre Rolle fast in der Mitte des Stückes zu Ende geht, muſs der Protagonistes, ähnlich wie in jenen oben behandelten Sophokleischen Dramen, noch eine andere Rolle übernehmen, und das kann wohl keine andere sein, als die des Orestes (oder wie Lachmann will, die Amme und der Bote). Also Protagonistes: Andro-

dro-

dromacha, Orestes; Deuteragonistes: Hermiona, Peleus, Dienerin (aus der ersten Scene); Tritagonistes: Menelaus, Amme, Bote, Thetis. — Und doch kommen wir bei dieser Eintheilung nicht ohne παραχορήγημα fort; dies ist die kleine Rolle des kleinen Molossus, die für keinen der drei ordentlichen Schauspieler passen kann, wenn wir nicht etwa die zu künstliche und dabei doch dürftige Aushülfe anwenden wollen, dafs der Molossus ein κωφὸν πρόσωπον gewesen sei, und ein hinter ihm stehender Schauspieler (der aber nur wieder ein παραχορήγημα sein kann) die Lamentationen des kleinen Menschen hergesagt habe. Denn den Molossus für die Rolle des Tritagonisten zu nehmen, kann nur eine Übereilung sein, oder eine Folge der Anordnung, nach welcher Menelaus, wie Lachmann will, παραχορήγημα sein soll. Wie kann aber nur ein so integrirender Theil des Drama, wie die Rolle des Menelaus, παραχορήγημα sein, wenn nicht die Noth dazu, wie im Oedipus Coloneus, uns und auch, meine ich, den Dichter zwingt. Zu der Nebenrolle des Molossus, die Euripides, wenn er nicht so weinerliche Scenen liebte, hätte ersparen können, konnte zwar ein Erwachsener, jedenfalls aber nur ein kleiner, zwergartiger Schauspieler genommen worden sein, wenn wir nicht ganz in's Unnatürliche gerathen sollen. — Die Rollen des Orestes und der Andromacha passen gut zusammen, besonders was ihr Verhältnifs zur Hermiona betrifft. Hermiona und Peleus sind wieder zwei entgegengesetzte Charaktere, wie wir das schon oft in den Rollen des Deuteragonistes angetroffen haben. Auch eine Rollenabstufung kann man wahrnehmen, indem in Bezug auf Andromacha, Hermiona und Peleus zunächst Unheil und Heil über sie bringen, Menelaus dagegen untergeordneter, als ein Werkzeug seiner Tochter

erscheint. So fügte sich Alles ganz leidlich, und doch können wir uns nicht ganz mit dieser Personen- und Rolleneintheilung begnügen, obwohl wir keine bessere anzugeben wissen: denn die Tendenz des Stückes, der Grundgedanke haftet nicht an dem Protagonisten, sondern an dem Verhältnisse der Andromacha zur Hermiona; nicht die Leiden der Andromacha ziehen das ganze Interesse der Zuschauer an sich, sondern das Drama ist eine Art Charakterschilderung, welche eine Idee des Euripides versinnlicht, die aus seinem, wie ich glaube nicht zu läugnenden Weiberhasse entsprungen ist; es soll eine Darstellung des Unglückes sein, welches böse Weiber anrichten können. Auf diese Erklärung paſste Hermiona eher zum Protagonisten, und doch stellte Euripides dadurch, daſs er dem Stücke den Namen: Andromacha gab, die Rolle dieser unbezweifelt über die der übrigen. So ist denn dies Drama mehr ein ethisches, eine Sittenschilderung, als ein historisches (mythisches). —

Auch Hermann weiſs nicht recht mit der Eintheilung fertig zu werden, wenigstens schlieſse ich das aus seinen eignen Worten. Er hält ebenfalls den Molossus für ein παραχορήγημα (p. 52). Nach seiner Auseinandersetzung gehörten dem Protagonisten die Rollen der Andromacha und des Orestes; die des Peleus, der Dienerin und der Amme dem Deuteragonisten; Menelaus hingegen, Hermiona, Thetis und der Bote dem Tritagonisten. Daſs Hermiona vom Tritagonisten gespielt werde, vertheidigt H. so: *Neque aliae Hermionae partes esse videntur, quae licet nusquam cum Peleo congrediatur, vix tamen verisimile est mulierem recens nuptam eundem cum sene decrepito, mariti sui avo* (nun rüstig war er ja noch, wenn der Chor sagt: σπουδῇ

τιϑέντα δεῦρο γηραιὸν πόδα (v. 526), und in der ganzen Unterredung mit Menelaus zeigt er sich überaus kräftig), *actorem habuisse, ut omittam Euripidem, nisi idem Hermionae et Menelai actor esset, aliquando certe congredientes inter se patrem et filiam facturum fuisse.* Dafs Euripides geflissentlich und mit Vorbedacht den Menelaus und die Hermiona von demselben Schauspieler spielen lassen wollte, läugne ich entschieden, nachdem so viele Beweise schon zur Hand sind, dafs eine solche Vertheilung nur zufällig manche Rollen zusammenbringen kann, die *a priori* so eng verbunden scheinen. Wollen wir aber nach wirklicher Rollenabstufung trachten, so müssen wir auf den Charakter selbst, so viel es irgend möglich ist, Rücksicht nehmen, nicht auf die Zufälligkeit des verschiedenen Alters. Und überdies gaben die Dichter auf Nichts weniger als auf die Zeitverhältnisse und das wirkliche Alter ihrer Charaktere. Das beweiset zur Genüge die ganze Geschichte der Pelopiden. Denken wir nur an Andere, an Penelopes ewige Jugend, an Ulysses; denken wir an die Elektra und die Iokasta des Sophokles. — Lachmanns Eintheilung habe ich zum Theil schon berührt. Sie ist folgende: I. Andromacha, nutrix, nuntius; II. Hermiona, Peleus; III. Puer, Orestes, Thetis; παραχορήγημα: Menelaus, ancilla. p. 47.

In der Helena sind in der fünften Scene auf der Bühne: Helena, der Bote, Menelaus, in der sechsten Helena, Menelaus, Theonoe, in der achten Helena, Menelaus, Theoklymenus. — Der Protagonistes spielte: Helena; der Deuteragonistes: Menelaus, den zweiten Boten aus der vorletzten Scene, und die Dioskuren, d. h. Castor; der Tritagonistes: Teukros, anus, den ersten Boten aus der fünften Scene, Theonoe,

Theoklymenus. Hier geht Alles ohne Schwierigkeiten, und wir könnten sogleich zu einer andern Tragödie übergehen, wenn nicht Lachmanns Eintheilung uns nöthigte, Etwas zur Vertheidigung unserer Eintheilung zu sagen. Lachmann hat den zweiten Boten zum παραχορήγημα gemacht p. 54, und dann so die Rollen geordnet: I. Menelaus; II. Helena, Dioscuri; III. Teucer, Anus, Nuntius prior, Theonoe, Theoclymenus. Wir können den Menelaus in der Helena sehr gut mit jenem in der Andromacha vergleichen; wie er dort den Plänen seiner Tochter sein Handeln unterordnet, so führt hier Menelaus die Pläne seiner Gattin aus, die sie zu ihrer eignen Befreiung ersonnen hat. (Den Menelaus hat Euripides überhaupt mit gar wenig Tugenden ausgeschmückt, er stellt ihn vielmehr fast durchgängig als einen sittlich Verdorbenen dar, so besonders in der aulischen Iphigenia.) Die ganze Tragödie soll sich ja um die Befreiung der hier sittlich rein aufgefafsten Gattin aus Aegypten drehen. Helena selbst thut durch ihre klugen Anschläge das Meiste dazu; Menelaus handelt nur in ihrem Sinne. So müfste denn, abgesehen von dem bedeutungsvollen Namen der Tragödie, Helena schon deswegen Protagonistes sein; und so müssen wir, da sonst gar Nichts entgegensteht, die oben gegebene Anordnung bestehen lassen. Dafs Menelaus und die Dioskuren einem Schauspieler zufallen, ist ein artiger Zufall, und vielleicht vom Dichter beabsichtigt. Denn bei weit auseinanderliegenden Rollen konnte allerdings der Dichter ziemlich gewifs voraussagen, ob sie einem Schauspieler angehören würden. Endlich macht Lachmann ohne Noth (für uns, nicht für ihn) den zweiten Boten zum παραχορήγημα, da er sich vortrefflich vom Deuteragonisten spielen läfst, welchem dann noch Zeit genug übrig bleibt,

sich alsbald zur Würde des sprechenden Dioskuren zu erheben. Eine eigentliche Rollenabstufung vermag ich in dieser Tragödie nicht zu erkennen. —

Eben so leicht für uns ist der Ion einzutheilen. In der vorletzten (dreizehnten) Scene sind Ion, Creusa, Pythia zugegen, in der letzten Athena, Creusa, Ion und in der fünften Xuthus, Creusa und Ion. — Creusa ist fast in eben so viel Scenen auf der Bühne als Ion; sie mufs, nach der ganzen Anlage des Stückes, vom Deuteragonisten gespielt worden sein, und es ist nicht nöthig, dem Deuteragonisten aufser dieser bedeutenden Rolle noch eine andere zu geben. Die kleineren Rollen liegen so weit von einander und kommen so gar nicht in Collision mit einander, dafs sie vom Tritagonisten mit aller Bequemlichkeit gespielt werden können. Wir haben also folgende Eintheilung: I. Ion; II. Creusa; III. Hermes, Xuthus, Paedagogus, Servus, Pythia, Athena. Da könnte der Tritagonistes unbillig angestrengt erscheinen, aber eine andere Eintheilung ist nicht zu machen, da es jedenfalls unstatthaft ist, dem Protagonistes noch eine Zwischenrolle zu übertragen. Die Rollen des Pädagogus und des Sklaven sind die einzigen, die man mit Gewalt anderswo unterbringen könnte, beide beim Protagonisten. Aber Nichts, wie gesagt, veranlafst oder zwingt uns gar dazu. — Hermann hat p. 48 ganz dieselbe Eintheilung. Lachmann hingegen, und das hat wieder der ominöse Divisor 7 verschuldet, folgende, p. 48: I. Mercurius, Xuthus, Paedagogus, Pythia, Minerva; II. Ion, Servus; III. Creusa. Wenn aber irgendwo die Hermannische Definition eines Deuteragonisten und Tritagonisten pafst, so ist es obige, unsere Eintheilung, nicht die Lachmannische.

Bei der Elektra leiten uns die fünfte Scene, in wel-

cher **Elektra**, **Orestes** und **Pylades**, und die sechste, in welcher der **Landmann**, **Elektra**, **Orestes** und **Pylades** auftreten. Pylades ist, da Orestes wiedererscheint (Sc. 9, v. 507), auch wieder da. Wir haben wieder den stehenden, unzertrennlichen Begleiter des Orestes, mithin auch in dieser Tragödie ein *παραχορήγημα*, wenn auch ein *κωφὸν πρόσωπον* (deren giebt es hier noch mehre, von diesem grundverschiedene, nämlich Diener des Landmanns und des Orestes v. 332 u. 366). — **Elektra** ist Protagonistes; der Deuteragonistes spielte: **Orestes**; der Tritagonistes die übrigen, die so von einander liegende Scenen haben wie die Tritagonistenrollen im Ion, nämlich: den **Landmann**, den **Alten** aus Scene 8 u. 9, den **Boten** aus Scene 11, **Klytaemnestra** aus Scene 13, die **Dioskuren** (**Castor**) aus der letzten Scene. — **Hermann** hat es unterlassen, über die Eintheilung der Elektra besonders zu sprechen. Wenn er aber p. 29 seiner Definition zu Liebe die Clytaemnestra eine Deuteragonistenrolle nennt, so ist das wohl ein Versehen, denn es ist platterdings unmöglich, dafs Orestes, der v. 920 abgeht, da seine Mutter sich nähert, nach 10 kurzen Chorversen in der Rolle der Mutter angefahren kommen kann, zumal da die Rolle mit so grofser Bequemlichkeit und Wahrscheinlichkeit (die bedeutenden, während der ganzen Tragödie agirenden Rollen hatten keine Zwischenrollen zu übernehmen) dem Tritagonisten anheimfällt. Dann nimmt **Hermann** p. 24 hier wie anderswo andere, den Pylades als *κωφὸν πρόσωπον*, nicht als *παραχορήγημα*, um möglichst die Dreitheilung zu bewahren. Auch **Lachmann** hält die *κωφὰ πρόσωπα* keiner Erwähnung werth, hat aber aufserdem ein wirkliches *παραχορήγημα* in dem **Boten** aufgestellt, und ausserdem **Elektra** zum Tritagonisten, **Orestes** zum Protagonisten, die übrigen zu Deuteragonisten machen müssen (p. 51).

Wir haben hier denselben Fall wie im Ion und der Helena; und es liegt auch hier auf der Hand, dafs Euripides, wie er dem Stücke den Namen gab, so auch die Elektra Hauptrolle sein lassen wollte, indem er nicht sowohl den Orestes als Muttermörder darstellen, als vielmehr das Elend und die unwürdige Lage und Hülflosigkeit der Elektra schildern wollte. Sie ist es ja auch, die den zagenden und zweifelnden Bruder antreibt zum Morde. Orestes, der Deuteragonistes, erscheint so wieder als Werkzeug des Protagonisten. —

In der taurischen Iphigenia fragt es sich zunächst, ob Pylades wieder παραχορήγημα ist, oder ordentlicher Schauspieler. Er hat in dieser Tragödie zu sprechen und verhältnifsmäfsig viel zu sprechen und in verschiedenen Scenen, so dafs er, zufolge der sechsten Scene, in welcher Iphigenia, Orestes, Pylades mit einander reden, Tritagonistes sein müfste. Dann wäre die Eintheilung folgende: I. Iphigenia; II. Orestes und Thoas; III. Pylades, der Hirte, der Bote und Athena. Ist aber ein παραχορήγημα anzunehmen, so ist das jedenfalls Pylades, das stehende und wohl allbekannte; nicht, wie Lachmann annehmen mufs, Athena. Die Verwandlung des Boten zur Rolle der Athena mufs freilich etwas eilig vor sich gehen, nämlich während der funfzehn Verse, die der Chor und Thoas sprechen, aber sie kann genügend bewerkstelligt werden. Hermann, welcher Orestes zum Deuteragonisten macht, nennt Thoas p. 20 eine Tritagonistenrolle, dann müfste der Bote aus der vorletzten Scene Deuteragonistes sein und Athena ebenfalls. Das hat aber Hermann p. 48 anzugeben vergessen, indem er als Deuteragonisten nur den Orestes nennt. So müssen wir bei der obigen Eintheilung behar-

ren und die Rollen stimmen vortrefflich zusammen. Der Deuteragonistes hat wieder zwei entgegengesetzte Charaktere zu spielen, und der Tritagonistes wieder den *deus ex machina*. Lachmann hat p. 55 aufser dem χαρακτήρημα der Athena den Hirten (in der vierten Scene) zum Deuteragonistes gemacht.

Jetzt nun gehen wir über zu den vier Dramen: Alcestis, Iphigenia in Aulis, Rhesus und der rasende Herkules. Wir nehmen sie deswegen zusammen, weil sie sich von den oben behandelten darin wesentlich unterscheiden, dafs es zweifelhaft ist, ob die namengebende Rolle zugleich Protagonistenrolle ist. In den früheren Dramen ist es so, und dies könnte uns von vorn herein dazu bewegen, auch bei diesen Dramen, wenn es irgend thunlich und möglich ist, der namengebenden Rolle den Protagonistenrang zu vindiziren; aber wir finden durch diese vier Dramen vielmehr das oben gegebene Urtheil bestätigt, dafs Euripides sich weder um die Rollenabstufung, noch um künstlerische Sonderung der Rollen viel gekümmert. —

In der aulischen Iphigenia ist die Rolle der Iphigenia nicht die hervorragendste an Gröfse und Ausdehnung; die Rolle der Clytaemnestra überbietet sie. Der Scenen, in welchen drei Schauspieler auftreten, sind merkwürdig viele: in der dritten sind es Agamemnon, Menelaus, der Greis, in der fünften Clytaemnestra, Iphigenia, Agamemnon, in der achten der Greis, Achilles, Clytaemnestra, in der zehnten wieder Clytaemnestra, Iphigenia, Agamemnon, in der zwölften Clytaemnestra, Achilles, Iphigenia, in der letzten der Bote, Clytaemnestra, Agamemnon. Darnach theile ich so ein: I. der Greis, Iphigenia, der erste und der zweite Bote; II. Menelaus, Clytaemnestra; III. Achilles, Agame-

mnon. — Lachmanns Urtheil über die ganze Tragödie ist darum merkwürdig, weil es sich auf die Grundzahl basirt, und dadurch den Urtheilen aller Kritiker entgegentritt. Er sagt kecklich p. 55: *Sed de priore Iphigenia quod dicturus sum, non dubito quin plerisque difficile futurum sit ad assentiendum. ajo enim hanc ipsam quam legimus tragoediam et versibus totidem et orationibus, quot hodie exstant, in theatris olim versatam esse. Atque hoc quidem, ubi numeros subduxerimus, apparebit, etc.* Er weiset den Stobaeus mit seinen heterogenen Fragmenten zurück, und erklärt die vorkommenden Verdächtigungen so: *Caeterum verba genuina ubique servata esse, nemo sanus contenderit. Immo vel maxime certum est esse in hac tragoedia quaedam non tam a librariis corrupta quam in deperditorum locum suffecta, etc.* — Er nimmt ein παραχορήγημα an, den zweiten Boten in der vorletzten Scene, welchen ich dem Protagonistes übergeben habe. [Der Sklave (v. 758 ff.) ist vielmehr derselbe Alte, der in den ersten Scenen vorkommt, und der Bote, welcher Clytaemnestras und Iphigeniens Ankunft verkündigt (v. 367 ff.), ist vom Protagonisten dargestellt]. Dann macht L. Menelaus und Clytaemnestra zu Protagonisten-, Agamemnon und Achilles zu Deuteragonisten-, Iphigenia mit den übrigen zu Tritagonistenrollen. In dem letzten stimmt Hermann mit L. überein (p. 50); sonst aber sind ihm Agamemnon und Achilles Protagonisten- und Clytaemnestra und Menelaus Deuteragonistenrollen. Er vergleicht dabei die Iphigenia mit dem Agamemnon des Aeschylus, dessen Titelrolle er ebenfalls dem Tritagonisten gegeben hat. — Auch ich kann diese Vergleichung zulassen, und muſs aus demselben Grunde, den ich oben auf-

geführt habe, um Agamemnon als Protagonisten zu behalten, auch hier die Iphigenia vertheidigen. Der Wächter dort und der Herold haben grofse Aehnlichkeit mit dem Alten und dem Boten. Dafs der Schauspieler der Iphigenia noch einmal am Schlusse auftreten mufs, liegt in der Nothwendigkeit der Scenenfolge, und das hat uns eben bewogen, diese Tragödie von den vorher besprochenen abzusondern. Da die Rolle der Iphigenia verhältnifsmäfsig klein ist, so ist es, wie wir schon in so manchen Dramen gesehen haben, nothwendig, dafs der Schauspieler derselben noch andere Rollen übernimmt, damit wir nicht in den Fall kommen, ein Parachoregema annehmen zu müssen. — Und die Rolle der Iphigenia endlich ist so schwierig darzustellen und erfordert einen so geübten Schauspieler, mehr denn alle übrigen Rollen, dafs wir schon deswegen ihr den ersten Rang zuerkennen mufsten, wenn nicht auch die ganze Tendenz der Tragödie die Iphigenia zum ersten, fast einzigen Gegenstande des Interesses macht. Dies Interesse, das die Hauptpersonen bei den Zuschauern in Anspruch nehmen, kann nicht ausschliefslich durch ihre Thaten hervorgerufen werden, sondern mufs vielmehr in der Regel durch die Folgen ihrer Thaten, d. i. durch ihre Leiden erweckt werden. Wenn wir also aus dem Hermannischen Grunde die Iphigenia, *quae omnino plus patitur quam agit,* zum Tritagonisten machen wollten, so hätten wir damit die Protagonistenrollen so vieler besprochenen Tragödien, wie des Oedipus Coloneus, Philoctetes und anderer vernichtet. Endlich will ich zur Vertheidigung meiner Eintheilung noch aufmerksam machen auf die Gegensätze in den durch einen Schauspieler vereinigten Rollen des Menelaus und der Clytaemnestra, als der zunächst feindlichen und freundlichen Charaktere, und des Achilles

und Agamemnon, welche in Bezug auf das Schicksal der Iphigenia ferner stehen. — Bei dieser Tragödie sind wir hinsichts der Titelrolle sozusagen mit blauem Auge davongekommen, und sie schliefst sich so den vorhergehenden am nächsten an. Ganz anders gestalten sich nun aber die Verhältnisse in den drei folgenden Dramen.

Die Scenerie der Alcestis ist an sich einfach und nur dadurch verwickelt, dafs die Titelrolle zu unbedeutend ist, um ausschliefslich einen Protagonisten beschäftigen zu können. — Es fragt sich aber, ehe wir die Anordnung vornehmen, ob Eumelus, das Söhnlein der Alcestis ein παραχορήγημα ist, oder Rolle eines ordentlichen Schauspielers; er ist in der fünften Scene mit Admetus und Alcestis zusammen auf der Bühne. Die Reden dieses Eumelus, oder vielmehr seine Klagen sind im Vergleich zu denen des Molossus in der Andromacha von der Art, dafs sie einem Jünglinge eher angehören, als einem Kinde, und so stände nichts entgegen, ihn von einem erwachsenen, grofsen Manne, mithin von einem ordentlichen Schauspieler darstellen zu lassen. Was die Rolle der Alcestis anbetrifft, so stimmen Lachmann und Hermann darin überein, dafs die aus dem Hades heraufgeholte Alcestis ein κενὸν πρόσωπον ist — und auch ich habe dieselbe Ansicht. — Dann ist nichts natürlicher, als dafs Hercules vom Schauspieler der Alcestis gespielt wurde, und da die Rolle der Alcestis zu klein ist, mufs ihr Schauspieler noch eine andere übernehmen; und das ist am wahrscheinlichsten die Rolle des Todes. So haben wir folgendes Schema: I. Mors, Alcestis, Hercules; II. Apollo, Admetus; III. Ancilla, Famulus, Eumelus, Pheres. — Lachmann, der in dieser Tragödie sechs Verse streicht, giebt p. 44 dem Protagonisten die Rolle des Mors,

ancilla, puer, Pheres, famulus; dem Deuteragonisten die des Apollo, Hercules und der Alcestis, dem Tritagonisten den Admetus. — Hermann hat p. 49: I. Admetus; II. Hercules, Alcestis, Pheres, Mors; III. Eumelus, Apollo, ancilla, Famulus. —

Weshalb Hermann den Admetus zur Protagonistenrolle gemacht hat, sagt er in den Worten: *in quo et morum vis maxima et plurima actio apparet.* Wenn Euripides nicht den Heroismus der Alcestis, die für ihren Gatten stirbt, an die Spitze des Drama stellen, oder was im andern Sinne dasselbe ist, zum Mittelpunkte des Drama machen wollte, so hätte er das Drama anders angelegt, er hätte dann mehr Sorgfalt auf die Rolle des Admetus gegeben. Admetus ist durchaus keine tragische Figur, die irgendwie das Interesse der Zuschauer in Anspruch nehmen darf. Er verdient, so wie ihn Euripides darstellt, nicht die Liebe und Aufopferung seiner Gattin. Und wenn Admetus nun sogar seinem Vater Vorwürfe macht, dafs er nicht für ihn gestorben sei, wenn er endlich die ihm wiedergeschenkte, als eine Fremde ihm zugeführte Gattin nicht wieder aufnehmen will, so streift das wirklich mehr ans Komische, als es dem Tragischen angehört. — Die Liebe und Aufopferung der Alcestis müssen wir unbedingt als den Kern des Drama ansehen und darum den Schauspieler der Alcestis zum Protagonisten machen. Warum Euripides die Alcestis nur in einer Scene auftreten läfst, können wir nur theilweise ahnen, und es auf die Schuldlosigkeit und Reinheit derselben beziehen. — Dafs aber Euripides die Alcestis nicht aufs Neue redend eingeführt hat, verdient (meine ich) ein unbedingtes Lob; das Nöthige zu der Vertheidigung dieser Ansicht hinzuzusetzen, über-

lasse ich, da ich mich auf ästhetische Digressionen nicht viel einlassen darf, dem Gefühle jedes Kundigen.

Nach einer in neuerer Zeit aufgefundenen Didaskalie ist die Alcestis als viertes Drama aufgeführt worden, also an der Stelle eines Satyrdrama; denn für ein eigentliches Satyrdrama hat sie bis jetzt wohl Niemand gehalten. — Elmsleys Ansicht, dafs die Alcestis von zwei Schauspielern aufgeführt worden sei (Classical. Journ. XVI. p. 435), welcher Hermann ed. Alc. p. XII. beigetreten ist, erhielte durch diese Annahme, dafs die Alcestis eine Art Satyrdrama sei, mehr Wahrscheinlichkeit. Dennoch pflichte ich Hermann bei, wenn er p. 67 diese Ansicht so zurückweiset: *Sed ne si Eumelum quidem pro parachoregemate habeamus, tam diversas personas uno actore comprehendisse arbitror poetam, cui tres histriones praesto essent.* — Aber auch bei der von uns angenommenen Dreitheilung passen die einzeln zusammengestellten Rollen gar schlecht. Die Beziehung des Todes zur Alcestis hat Hermann bereits angedeutet. Was für Beziehungen aber Admetus und Apollo, Hercules und Alcestis, geschweige die Tritagonistenrollen zu einander haben, ist wirklich schwierig zu entdecken. Wenigstens kommt Hercules mit Unrecht zur Protagonistenwürde; und so müssen wir denn bekennen, dafs Alcestis ein Drama ist, in welchem von Rollenabstufung, von tragischen Gegensätzen fast keine Spur zu entdecken ist: und darum haben wir sie auch von den oben genannten abgesondert. —

Noch übler ergeht es uns mit dem Rhesus, er mag nun angehören, wem er wolle; wir können nicht mit ihm ein so kurzes *procedere* machen, als Hermann, welcher p. 20 sagt: *Ut mittam Rhesum, quae cum vix commissioni scenicae scripta esse videatur, in censum venire*

omnino non potest. Pag. 63 versucht H. eine Eintheilung, welche mir nicht genügt und stellt außerdem Gottfr. Hermanns und Vaters Ansichten auf, welche man dort nachlesen mag. Ich halte für die Rollen des Protagonisten: den Aeneas in der zweiten Scene, den Boten in der vierten, den Rhesus in der sechsten, Athena in der achten und neunten, der Wagenlenker des Rhesus in der elften und zwölften und die Muse in der letzten; also sechs Rollen für den Protagonisten. Die Rollen des Deuteragonisten sind Hector und Diomedes; die des Tritagonisten: Dolon, Ulysses; Paris ist Parachoregema. Die Rollen stimmen, mit Ausnahme vielleicht der Athena und des Wagenlenkers, den man wegen der zu großen Anzahl der Rollen für einen Schauspieler, vielleicht dem Tritagonisten übergeben könnte, vortrefflich zusammen, und die Beziehungen zwischen dem Boten, Rhesus und der Muse, dann zwischen dem tapfern Hektor und Diomedes, gegenüber den Schelmen Ulysses und Dolon sind gar leicht zu erkennen. Der Grundgedanke des Stückes aber ist unklar und schwer zu ermitteln. Darum ist auch die Rollenabstufung nicht zu erkennen, wenn auch ein glücklicher Zufall die gleichen oder ähnlichen Charaktere und Gesinnungen zusammengebracht hat. — Da Hermann nur zum Spaß die Eintheilung versucht, übergehe ich sie; wenn er aber von Lachmanns folgender Eintheilung, I. Aeneas, pastor, Minerva, auriga; II. Hector, Paris; III. Dolon, Diomedes; und Parachoregemata: Rhesus, Ulysses, Musa, — p. 63 sagt: *L. eo audaciae progressus est, ut Paridis partibus cum Hectore conjunctis ipsum fabulae* ἐπώνυμον *cum Ulysse et Musa ad* παραχορήγημα *referret!!* (das zweite Zeichen ist von mir) so finde ich das sehr natürlich, wahr und milde gesprochen.

Im rasenden Herkules treten in der fünften Scene auf: Lycus, Amphitryo, Megara, in der siebenten Hercules, Amphitryo, Megara, in der letzten Theseus, Amphitryo, Hercules. Die Rolle des Amphitryo ist um vieles bedeutender als die des Hercules, und doch gebietet mir auch hier die Titelrolle, sie, wenn es irgend angeht, zum Protagonistenrange zu erheben. Ihre geringe Ausdehnung erheischt noch andere Rollen für den Protagonisten, vor Allem die Rolle der Lyssa. Dann müssen wir noch den Lycus dazunehmen, weil die fünfte Scene es so verlangt. Also Protagonistes: Lycus, Lyssa, Hercules; Deuteragonistes: Amphitryo; Tritagonistes: Megara, Iris, Nuntius, Theseus. Auch diesem Stücke fehlt der Grundgedanke, der Contrast zwischen der wahnsinnigen Ermordung der Kinder und ihrer früheren Errettung durch denselben, ihren Vater, mag ergreifend und erschütternd auf die Zuschauer gewirkt haben, ermangelt aber alles innern Zusammenhanges, denn der unversöhnliche Zorn der Hera kann nicht das leitende Motiv des Drama sein. Die Rolle des Lycus, welche der Schauspieler des Herkules nothwendig mit übernehmen mufs, wenn wir kein παραχορήγημα statuiren wollen, hat keine Beziehung zur Titelrolle, wenn man nicht den Blutdurst des Lycus mit dem Wahnsinne des Heracles parallelisiren will. Die Rollen des Tritagonisten stimmen weit besser mit einander. — Lachmanns Eintheilung ist folgende: I. Amphitryo und Iris; II. Megara, Nuntius, Theseus; III. Lycus, Lyssa. Er sagt: *Herculem furentem critici non integrum ad tempora nostra transmissum esse contendunt: quibus non repugnabo, si concedent, qui perierint, septem Thesei versus fuisse* (1284). *Hoc quibus incredibile videbitur, ii quaerant, utrum suspicioni occurri possit emendatione certa;*

nam vana et lubrica commenta afferre non est instituti nostri etc. p. 47. — **Hermann** ist von denselben Grundsätzen, die ich angenommen, ausgegangen und vergleicht sehr schicklich die Rollen des **Todes** und der **Alcestis** mit denen der **Raserei** und des **Herkules**. Dabei hat er aber die Iris zu placiren vergessen; hoffentlich wird auch er sie dem Tritagonisten übergeben. Dafs er aber die Megara zur Tritagonistenrolle macht, weil Theseus, den derselbe Schauspieler darstellen mufste, als *sceptrigerus* nur Tritagonistes sein könne, ist eine unhaltbare Ansicht; da man den Tritagonistenrang der Könige nur als faktisches Ergebnifs mehrerer oder vieler Aufführungen, nicht aber als absolute Regel ansehen kann. (S. p. 50 u. 51.) —

Wir kommen endlich zu den Tragödien, die nicht von einer besonderen Rolle ihren Namen erhalten haben. Es sind deren fünf: die **Herakliden**, die **Bakchen**, die **Troerinnen**, die **Schutzflehenden** und die **Phoenissen**. Unsere Aufgabe ist es, zu zeigen, ob Euripides durch ähnliche Gründe, wie sie Aeschylus und Sophokles gehabt haben, bewogen worden ist, eine solche Benennung dieser Tragödien vorzuziehen.

Die **Phoenissen**, eine der bedeutendsten und gekrönten Tragödien — denn darauf beziehe ich die Worte des Argumentum; ἔστι τὸ παρὸν δρᾶμα τῶν ἄγαν ἐξαιρέτων — ragt auch vor vielen andern durch Personen- und Scenen-Mannigfaltigkeit hervor. In der sechsten Scene sind Iocasta, Polynices und Eteocles zugegen, in der zehnten Kreon, Tiresias, Menoikeus, in der letzten Kreon, Oedipus, Antigona. Vielleicht kommen wir ohne ein Parachoregema aus, und dann wäre die Eintheilung folgende: Protagonistes: **Iokasta** und **Oedipus** und dazu müfste die

Rolle

Rolle des Tiresias genommen werden; Deuteragonistes: Antigona, Polynices, dazu kommen die Rollen des Menoikeus und des Boten; Tritagonistes: Eteokles und der Pädagogus. Da bleibt uns aber die Rolle des Kreon übrig, der in der achten Scene mit Eteokles (Tritagonistes), in der zehnten mit Tiresias (Protagonistes), in der funfzehnten mit dem Boten (Deuteragonistes), und in der letzten mit Oedipus und Antigona (Protagonistes und Deuteragonistes) zusammenkommt. Woraus, meine ich, hervorgeht, dafs seine Rolle ein παραχορήγημα war, wenn wir nicht gegen alles Gefühl die Rollen der wirklichen Mitglieder der Königsfamilie, welche doch integrirende Theile dieses Drama sind, zu Nebenrollen machen wollen. Es fragt sich, ob und wie sich diese Anordnung rechtfertigen läfst. Ein unbedingtes Recht, der Iokasta und dem Oedipus den Protagonistenrang zuzuerkennen, läfst sich nicht angeben. Daran kann aber nur Euripides Schuld sein. Wenn auch der Hafs der feindlichen Brüder, der dadurch entstehende Vertilgungskampf und Untergang des königlichen Hauses, mit seinen unmittelbaren Folgen, dem Tode der Iokasta und der Verbannung des greisen Oedipus der Gegenstand des Drama ist; so haben wir eben darin mehr eine fortlaufende Schilderung, ein fast episch schilderndes Aneinanderreihen der mannigfachen traurigen Schicksale des Lajidenhauses, als ein plastisches, dramatisirendes Herausstellen eines einzelnen, besonderen Elementes in dieser Unglücksgeschichte. So können wir mit allem Fug und Recht die Verbindung der Iokasta und des Oedipus, der unmittelbaren Quelle der in diesem Drama behandelten Begebenheiten voranstellen, und die Rollen der Iokasta und des Oedipus als diejenigen, welche doch die durch Unglück hervorragendsten unter

allen sind, zur Protagonistenwürde erheben. Iokasta ist wirklich die einzige tragische Hauptperson, sie ist es, die von Allen die wenigste Schuld trägt, und somit das gröfste Mitleid der Zuschauer erregen mufs; nächst ihr aber ihr Gatte Oedipus, der sich für seine Verbrechen ja selbst schon so schrecklich gestraft hatte, und nun durch sein eignes Kind von dem heimischen Heerde verjagt wird. — Wie gut passen endlich die Deuteragonistenrollen Antigona und Polynices zusammen! wie sie an wahrhaftem Leiden dem unglücklichen Elternpaare am nächsten von den hier auftretenden Personen stehen, so haben sie auch eine so innige Beziehung zu einander, dafs sie schon darum zusammengehören müfsten. — Dafs Euripides dieses Drama, welches das Argumentum so günstig schildert, als ein διανοίαις καὶ γνώμαις πολλαῖς καὶ καλαῖς καὶ ποικίλαις ἀνθοῦν, καὶ μεταχειρίσει ἀρίστῃ καὶ διὰ πάντων ἀκμάζον, εἰ καὶ ἀπίθανον ἔχει τὴν εἰς Θήβας Πολυνείκους εἴσοδον, mit einem sonderbaren, fremdartigen Chore ausgestattet hat, und von ihm den Namen für dasselbe entlehnt hat, kann uns erstlich als Beweis dienen, dafs Euripides die einzelnen Charaktere dieser Familie nicht besonders heraustreten lassen wollte, dafs er eben fühlte, wie er eine Schilderung der Gesammtverhältnisse gegeben hatte, und dafs er eben das Drama weder Iokasta, noch Oedipus, noch Antigona, noch Polynices, noch endlich Eteokles nennen könnte, da alle diese fast gleichen Antheil an solcher Ehre haben. Zweitens kann Euripides einen noch äufserlicheren Grund gehabt haben, und diesen giebt dann ganz richtig dasselbe Argumentum an mit den Worten: ἐπιγέγραπται δὲ ἀπὸ τοῦ χοροῦ Εὐριπίδου Φοίνισσαι παρ' ἀντιδιαστολὴν τῶν ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας Αἰσχύλου· ταὐτῇ γὰρ τῇ ὑποθέσει κἀκεῖνος χρῆται κ. τ. λ., worauf dann noch die für uns genügende Erklä-

rung der Umstände folgt, unter welchen diese phönizischen Jungfrauen sich grade in Theben befinden und aufhalten müssen. — Vielleicht hat die Bemerkung des unbekannten Grammatikers eine historische Basis; wenn nicht, so wäre Euripides Feindschaft gegen Aeschylus und seine kleinliche Tadelsucht (man denke nur an seine Elektra) ein fast hinreichender Grund für den Namenunterschied. Sonst lassen sich die Dramen nicht gut mit einander vergleichen; denn Euripides hat durch allerlei Mittel denselben Stoff in einem Drama zusammengedrängt (ich rechne nämlich die blofse Erzählung vorangegangener Leiden hieher), wozu Aeschylus die Ausdehnung einer ganzen Trilogie gebrauchte. — In Lachmanns Eintheilung p. 50 ist keine Spur von Rollenabstufung zu erkennen, und man könnte zweifeln, ob nicht dem planlosen Dichter damit Recht geschehen sei. Ihm ist Antigona Parachoregema, dann Protagonistenrollen; Eteokles, Menoikeus, der Bote; Deuteragonistenrollen: Iocasta, Tiresias, Oedipus, und Tritagonistenrollen: Paedagogus, Polynices, Creon; dies letztere aufser seinem Divisor 7 wohl auch jener singulären Nachricht zu Liebe, dafs irgend einmal irgend eine Creons-Rolle von einem Tritagonisten gespielt worden sei. Da müssen denn gleich die Creon aller Dichter herhalten. — Hermann folgt p. 54 der Eintheilung Hrn. Firnhabers, welche nur dadurch sich empfiehlt, dafs sie das παραχορήγημα nicht nöthig hat, aber auch durch nichts weiter; die Gründe, welche Hermann für die folgende Eintheilung: I. Iokasta, Creon; II. Antigona, Eteocles, Menoikeus; IV. Paedagogus, Polynices, Tiresias, nuntius, Oedipus anführt, sind so rein äufserliche und dokumentiren so gar kein *artificium* des Dichters, auf das Hermann doch immer aufmerksam machen will, dafs sich meine Eintheilung wohl dagegen halten

wird. Schon in andern Tragödien, wie in der Alcestis, hat er das Alter der Rollen als leitendes Prinzip bei der Vertheilung hervorgehoben; und hier so stark, dafs er sogar zwischen Eteokles und Polynices einen Unterschied macht, und den Eteokles als den etwas älteren Bruder lieber mit den Greisen zusammengepaart wissen will, als den jüngeren Polynices. — Und doch bestrebt sich Hermann nach dem, was die Rollen wirklich sind, also nach ihrem Inhalte und Gehalte sie zu vertheilen, nicht nach dem ganz äufserlichen Costüm (denn das Alter der Rollen kann man im Grofsen genommen zu ihrem Costüm rechnen, vor allen Dingen gewifs bei Euripides. Deshalb sehe ich nicht, wie ich meine Eintheilung, die doch das Idelle, nicht das Materielle für sich hat, aufgeben soll). —

Die Troerinnen bieten nicht solche Schwierigkeiten dar. In ihnen ist Hecuba, die fast nicht die Bühne verläfst, wohl unbezweifelt Protagonistenrolle. Ihr zunächst stehen ihre eignen Kinder und gleich ihren Kindern geliebte: Kassandra und Andromacha als Rollen des Deuteragonisten, der aber aufserdem noch die Rollen des Neptunus und der Helena zu spielen hat. Die Rollen des Tritagonisten sind dann: Athena, Talthybius und Menelaus. — Wir müssen bei dieser Tragödie das über die Phoenissen Gesagte wiederholen, mit denen es so viele Aehnlichkeiten hat. Dieselbe Schilderung, dieselbe Aneinanderreihung der Trübsale und Leiden, welche die Trojaner von den Griechen zu erdulden haben. Nicht ein einzelnes Unglück ist hier hervorgehoben; die unglücklichen Begebenheiten nach der Eroberung werden wie in einem Panorama vor unsern Augen aufgerollt, und es ist natürlich, dafs die Familie des Priamus an der Spitze aller dieser Leidensscenen steht. Darum: wie dort der Name

der Phoenissen bedeutungsvoll für die Tendenz des Dichters ist, so hier der allgemein gehaltene Name: Troerinnen. Die Aehnlichkeiten und Beziehungen, welche ich leider nicht weiter auseinandersetzen darf, sind leicht zu errathen. — Lachmann hat als παραχορήγημα die Rolle der Minerva; dann: I. Hecuba; II. Neptunus, Cassandra, Andromacha, Helena? III. Talthybius, Menelaus? — Die Fragezeichen habe ich hinzugesetzt, weil Lachmann selbst zweifelhaft ist und erst durch Hinzufügung eines Verses dahin gelangt, dem Menelaus den dritten Rang zuzuerkennen. P. 49. *Porro de Menelao et Helena, qui versus habent* 49 *et* 63, *haud satis constat, uter secundarum partium sit, uter tertiarum: cujus modi ambiguitatem poetae tragici declinare solent. praeterea, pro ut de his statuerimus, aut tertiae partes aut secundae versu truncatae esse reperientur, etc.* — Hermann hat p. 53 folgende Eintheilung: I. Hecuba; II. Minerva, Cassandra, Andromacha, Helena; III. Neptunus, Talthybius, Menelaus. —

In den Bakchen könnte man zweifeln, ob man dem Pentheus, oder dem Dionysus die erste Rolle zu übertragen habe. Des Drama Inhalt ist nicht sowohl die Strafe des Pentheus für seinen gottlosen Versuch, die dionysische Festfeier in Theben zu verhindern, als vielmehr eine Schilderung des Dionysuskults selbst. So hat es auch der Dichter angesehen, und dem Stücke darnach, als nach seinem Hauptinhalte, den Namen gegeben. Wenn also der Sieg des Dionysuskults dargestellt werden soll, so mufs Dionysus Protagonistes sein, und mit dieser Rolle können wir keine schicklicher verbinden, als die des Tiresias. Die übrigen müssen wir nach Anleitung der dritten Scene, in welcher Pentheus, Kadmus und

Tiresias, der fünften, in welcher der Bote, Pentheus und Dionysus (dieselben in der achten) und der letzten, in welcher Kadmus, Agave und Dionysus auftreten, vertheilen. Natürlich mufs Pentheus, der unmittelbare Gegensatz des Dionysus, Deuteragonistes sein, und mit ihm Agave, sein unmittelbarer Gegensatz; Cadmus und der dreimal auftretende Bote bleiben für den Tritagonisten. Diese Anordnung ergiebt sich leicht und hat einen innern Halt. Machten wir aber Pentheus zum Protagonisten, so hätten wir sogar ein παραχορήγημα anzunehmen; was eigentlich bei so wenigen Rollen unerhört ist. Ich freue mich, dafs ich mit Hermanns Vertheilung p. 53 ganz übereinstimme. Aber Lachmann? Er hat p. 56 im Boten ein παραχορήγημα annehmen müssen; dann sind ihm Protagonisten: Pentheus und Agave, deren Verse so schlecht stimmen, dafs er sagt: *perierunt post versum* 1281 *vv.* 9 *vel* 16 (?) *vel eadem ratione plures;* Deuteragonisten: Bacchus, Tiresias; das stimmt wieder nicht, und er sagt: *ut vel duo vel novem vel eadem ratione plures excidisse appareat v.* 1283; Tritagonistes: Cadmus und der Diener (d. i. der zuerst auftretende v. 362, der den Dionysus bringt, und 17 Verse zu sprechen hat, der aber wenigstens von demselben Schauspieler gespielt worden ist, welcher den zweiten und dritten Boten zu spielen hatte). Dafs die Bakchen lückenhaft sind, ist anerkannt; aber diese Art, sie zu heilen, ist gewifs eigenthümlich.

Die Rollenvertheilung in den Herakliden ist leicht. Protagonistes ist Iolaus und Eurystheus. Deuteragonistes: Kopreus, Makaria, Alkmena; Tritagonistes: Demophon, der Bote und der Sklave. — Hermann hat p. 53 den Boten, welcher den Eurystheus gefangen bringt (v. 893) zum Protagonisten und Eurystheus zum

Tritagonisten gemacht. Aber die Tragödie ist ja, wie schon Boeckh sie mit einem geschichtlichen Ereignisse zusammenbringt (de gr. tr. Princ. p. 190), von Manchem schon für eine politische erkannt worden. Nicht die Wohlthaten allein, die den Herakliden, den Vorfahren der undankbaren, feindlichen Dorier von Athen erwiesen werden, sondern auch die Weissagungen des Eurystheus sind es, auf die mir Euripides ein besonderes Gewicht zu legen scheint, und deshalb habe ich den Eurystheus zum Protagonisten gemacht. Sein Verhältnifs zur Rolle des Iolaus ist ähnlich wie das des Kopreus zu den Rollen der Makaria und Alkmena, und eben so passen die Rollen des Tritagonisten gut zusammen. Wäre aber Eurystheus Tritagonistes, so hätten wir einen falschen Gegensatz zwischen den Rollen des Demophon und des Eurystheus; und deshalb glaube ich meine von Hermann abweichende Eintheilung bewahren zu müssen. — Lachmann theilt so ein: I. Copreus, virgo, Eurystheus; II. Iolaus, nuntius, servus; III. Demophon, Alkmena. — Die Herakliden unterscheiden sich von den beiden vorigen Tragödien dadurch, dafs sie nicht vom Chore den Namen haben. Der allgemein gehaltene Name ist dadurch gerechtfertigt, dafs auch diesem Drama ein rechter Mittelpunkt fehlt (denn die Selbstaufopferung der Makaria ist eine Episode); und selbst das ganze Verhalten des Iolaus berechtigt ihn nicht ausschliefslich zum Protagonisten, zum Helden des Stückes, weshalb denn auch neben ihm eine andere Rolle einen gleichen Rang verdient.

Die Schutzflehenden sind, wie das vorige Drama, zum Lobe Athens gedichtet. Das sagt schon das Argumentum: τὸ δρᾶμα ἐγκώμιον Ἀθηναίων. Schon Markland und Andere haben richtig bemerkt, dafs sich das Drama

auf das zwischen Athen und Argos geschlossene Bündnifs bezieht. (S. Markl. Note zu v. 1136.) Wollte nun Euripides das Bündnifs damit rechtfertigen, oder war das Drama zu der Zeit der Präliminarien dieses Bündnisses geschrieben, also etwas früher als die Zeit des Bündnisses selbst? Wenigstens ist die Zeit so ziemlich sicher festzustellen. Der Name des Drama ist durch den Inhalt desselben gerechtfertigt. Es ist natürlich, dafs die um Schutz und Beistand Flehenden auch die bedeutenden Rollen desselben sind. Darum hat Adrastus ohne Zweifel die Protagonistenrolle. Da aber seine Rolle zwar an Umfang die bedeutendste unter den übrigen, aber nicht bedeutend genug ist, um ausschliefslich einen Schauspieler beschäftigen zu können, so müssen wir demselben noch die Rolle des Iphis, eine Zwischenrolle, geben, die ohnehin fast dasselbe Costüm haben mufs. Die Rollen des Deuteragonisten sind Aethra, Evadne, der Knabe in der zwölften Scene und ihr Gegensatz, der Herold. Für den Tritagonisten bleiben folglich (denn in der dritten Scene treten auf Theseus, Aethra, Adrastus, in der fünften Theseus, der Herold und Adrastus) Theseus, der Bote aus der siebenten Scene. Da bleibt uns Athena übrig, welche der Tritagonistes und der Protagonistes wegen der letzten Scene (in welcher Theseus und Adrastus auftreten) nicht spielen kann. Wir müssen auch diese Rolle dem Deuteragonisten geben, wenn wir nicht ein Parachoregema annehmen wollen; so dafs für diesen also fünf Rollen zu spielen sind: Aethra, Evadne, Knabe, Athena und Herold. Wir haben aber bis jetzt gesehen, dafs die *dii ex machina* immer dem Tritagonisten anheimgefallen sind, und dies liefse sich ganz einfach so bewerkstelligen, dafs wir die oben angenommenen Tritagonistenrollen zu

Deuteragonistenrollen machten, wodurch Athena natürlich Tritagonistenrolle würde. Aber wir suchen ja, wo es irgend geht, eine Abstufung in den Rollen hervorzubringen, und einer solchen entspricht nur, wie eine genauere Ansicht bestätigen wird, die oben gegebene Eintheilung. Wir wollen aus den früheren Fällen nur nicht gleich eine bindende Regel bilden, die gewiſs die Tragiker selber nicht gehabt haben. Hier ist also der *deus ex machina* einmal Deuteragonistes, während er anderswo als Tritagonistes erscheint. Weiter können wir nichts ausmachen, Nichts bestimmen. Lachmann hat pag. 48 als παραχορήγημα Aethra und Iphis, als Protagonisten: Theseus, den Boten, den Knaben; als Deuteragonisten: Adrastus und die Evadne (deren Versanzahl so übel stimmt, daſs er hinzusetzen muſs: *ut appareat unum versum vel octo intercidisse* (also wie in den Bakchen nach der Formel: 7x+2, so hier nach der Formel: 7x+1!); und als Tritagonisten endlich den Herold, den zweiten Knaben und Minerva. Hermann giebt p. 51 folgende Anordnung: *De reliqua hujus fabulae dispositione primas quidem Adrasto, secundas Aethrae cum praecone, nuntio et Minerva, tertias Theseo sine ulla dubitatione* (Iphis ist nämlich, wie er vorher sagt, Rolle des Protagonisten, Evadne des Deuteragonisten) *tribuo; puerum vero qui v. 1122 sqq. alternis cum choro cantat, eo certius pro parachoregemate habeo quo minus intervalli suppetit, quo aliqua ex tribus illis personis, quae in scenam prodeunt, vestem mutare potuerit; eademque ratio est Molossi in Andromacha.* — Dagegen ist gar Manches zu erinnern; erstlich paſst, nach Hermanns eigner Definition, die Rolle des Boten, der den Sieg des Theseus verkündigt, am besten und wohl ausschlieſslich für den Schauspieler dieses Theseus. —

Zweitens kann, wenn der Knabe παραχορήγημα wirklich ist, er dennoch nicht mit dem kleinen Molossus in der Andromacha, der so wenig zu sprechen hat, verglichen werden, da er einen ordentlichen, d. h. einen geübten Schauspieler erfordert; drittens aber braucht der Knabe keinen besonderen Schauspieler, da der Deuteragonistes, der so eben die Rolle seiner Mutter Evadne gespielt hat, über 40 Verse lang Zeit hat, sich umzukostümiren (von 1023 bis 1064). — Lachmann endlich nimmt zwei getrennte Knabenrollen an, und das hat er wieder der bösen Sieben zu verdanken; wir andern, die wir von keiner bösen Sieben zu dulden haben, begnügen uns mit einem Knaben. —

So hätten wir denn nun sämmtliche Dramen durchgesehen und die Rollen so leidlich wie möglich untergebracht. Damit dieser Haupttheil der Arbeit, der mitunter verdriefslich machte, heiter ende, so fügen wir gegen die Abrede den Kyklops hinzu. Auch dieses Satyrdrama erforderte drei Schauspieler zufolge der vierten und sechsten Scene, jeder hatte eine Rolle, der erste, denke ich, den Kyklops, der zweite den Silenus, der dritte den Ulysses. Man möge diese Rollen auch anders vertheilen; es geht ja, weil es drei Personen sind, auf sechserlei Weise, das gilt mir wirklich gleich, denn es ist ja ein Satyrdrama, und was sollen wir da alten Zwang und Schulmeisterei anwenden. Die einzelnen Rollen, deren so wenige sind, erscheinen wie eine heitere Zugabe zu den früheren so mannigfaltigen und oft so schweren. Die Schauspieler selbst, die durch eine ganze, lange Trilogie gewirkt haben, schütteln sich in diesen bequemen Rollen, die durch das ganze Stück dasselbe Costüm und denselben Humor behalten, den tragischen Staub von den Füfsen, und ruhen

langsam von den überstandenen Tragödien aus. Denn ein plötzlicher Ruhestand wäre so gewaltsam. Auch Lachmann hat den Kyklops zu guter Letzt noch vorgenommen und damit vielleicht angedeutet, daſs sich seine Theorie zur tragischen Technik der Griechen verhalte, wie das Satyrdrama zu den Tragödien. Auch unsere Ansicht mag in demselben Verhältnisse stehen, wir haben es wenigstens ernstlich gemeint.

Indem wir noch einmal die sämmtlichen Tragödien mit ihren Rollen zur Uebersicht aufzählen, sehen wir kurz nach den Resultaten, die wir aus der gemachten Rolleneintheilung vielleicht gewinnen können, und es wird sich da Manches bestätigen, was oben vorweg gesagt worden ist.

Aeschylus.

Den Protagonisten will ich fortan durch I., den Deuteragonisten durch II., den Tritagonisten durch III., das παραχορήγημα durch P., und Paraskenion durch PS. bezeichnen.

1. Die Schutzflehenden.

I. Danaus, Herold der Aegypter.
II. König der Argiver.

2. Die Perser.

I. Atossa, Xerxes.
II. Darius, der Bote.

3. Sieben gegen Theben.

I. Eteocles, Ismena.
II. Antigona, der Bote.
III. Der Herold.

4. Der gefesselte Prometheus.

I. Prometheus.
II. Hephaestus, Oceanus, Io, Hermes.
III. Kratos.

5. Agamemnon.

I. Wächter, Herold, Agamemnon.
II. Clytaemnestra.
III. Cassandra, Aegisthus.

6. Die Choephoren.

I. Orestes.
II. Clytaemnestra, Aegisthus.
III. Electra, Gilissa, der Sklave.
P. Pylades.

7. Eumeniden.

I. Orestes.
II. Apollo.
III. Pythia, Clytaemnestra, Athena.

Sophokles.

1. Trachinierinnen.

I. Dejanira, Hercules.
II. Hyllus, Lichas.
III. Dienerin, Amme, Bote, Greis.

2. Ajax.

I. Ajax, Teucer.
II. Ulysses, Tecmessa, Menelaus?
III. Athena, Agamemnon, Bote.

3. Electra.

I. Electra.
II. Clytaemnestra, Orestes.
III. Chrysothemis, Aegisthus, der Paedagogus.
P. Pylades.

4. Philoctetes.

I. Philoctetes.
II. Neoptolemus.
III. Ulysses, Kaufmann, Hercules.

5. Antigona.

I. Antigona, Tiresias, Bote.
II. Ismena, Wächter, Haemon, Eurydice, ἐξάγγελος.
III. Creon.

6. Oedipus Rex.

I. Oedipus.
II. Priester, Tiresias, Iocasta, Hirte, Sklave.
III. Creon, Bote.

7. Oedipus Coloneus.

I. Oedipus.
II. Antigona.
III. Ismena, Polynices, Creon.
P. Theseus, Colonenser, Bote.

Euripides.

1. Hecuba.

I. Hecuba.
II. Polyxena, Famula, Polymestor?
III. Polydorus, Ulysses, Talthybius, Agamemnon.

2. Orestes.

I. Orestes.
II. Electra, Menelaus.
III. Helena, Hermiona, Tyndareus, Bote, der Phryger, Apollo.
P. Pylades.

3. Medea.

I. Medea.
II. Iason, Creon, Paedagogus.
III. Amme, Bote, Aegeus.

4. Hippolytus.

I. Hippolytus.
II. Phaedra, Theseus, Venus.
III. Diener, beide Boten, Amme, Diana.

5. Andromacha.

I. Andromacha, Orestes.
II. Hermiona, Peleus, Dienerin.
III. Menelaus, Amme, Bote, Thetis.
P. Molossus.

6. Helena.

I. Helena.
II. Menelaus, der zweite Bote und Castor.
III. Teucer, die Alte, der erste Bote, Theonoe, Theoklymenus.

7. Ion.

I. Ion.
II. Creusa.
III. Hermes, Xuthus, Paedagogus, Servus, Pythia, Athena.

8. Electra.

I. Electra.
II. Orestes.
III. Landmann, der Greis, Bote, Clytaemnestra, Castor.
P. Pylades.

9. Die taurische Iphigenia.

I. Iphigenia.
II. Orestes, Thoas.
III. Pylades, Hirte, Bote, Athena.

10. Die aulische Iphigenia.

I. Greis, Iphigenia, die beiden Boten.
II. Menelaus, Clytaemnestra.
III. Achilles, Agamemnon.

11. Alcestis.

I. Der Tod, Alcestis, Hercules.
II. Apollo, Admetus.
III. Sklavin, Diener, Eumelus, Pheres.

12. Rhesus.

I. Aeneas, Bote, Rhesus, Athena, Auriga, Musa.
II. Hector, Diomedes.
III. Dolon, Ulysses.
P. Paris.

13. Der rasende Herkules.

I. Lycus, Lyssa, Hercules.
II. Amphitryo.
III. Megara, Iris, Bote, Theseus.

14. Die Phoenissen.

I. Iocasta, Oedipus, Tiresias.
II. Antigona, Polynices, Menóikeus, Bote.
III. Eteocles, der Paedagogus.
P. Creon.

15. Die Troerinnen.

I. Hecuba.
II. Cassandra, Andromacha, Neptunus, Helena.
III. Athena, Talthybius, Menelaus.

16. Die Bakchen.

I. Dionysus, Tiresias.
II. Pentheus, Agave.
III. Cadmus, Bote.

17. Die Herakliden.

I. Iolaus, Eurystheus.
II. Kopreus, Makaria, Alkmena.
III. Demophon, Bote, Sklave.

18. Die Schutzflehenden.

I. Adrastus, Iphis.
II. Aethra, Evadne, Knabe, Herold, Athena.
III. Theseus, Bote.

Die hier gegebene Uebersicht hat mir selbst noch manche Dinge klar gemacht, die beim Durchgehen der einzelnen Tragödien nicht so deutlich hervortreten konnten. Wir müssen zum Schlusse noch folgende Punkte besprechen: 1. Ueber die Begriffe πρωταγωνιστὴς, δευτεραγωνιστὴς,

νιστής, τριταγωνιστής; insbesondere über ihr Verhältnifs zu einander. 2. Ueber das παραχορήγημα. 3. Ueber die Nothwendigkeit vernünftiger, kunstgemäfser Eintheilung *a posteriori.*

I. Aus der oben gegebenen Uebersicht ist es klar, dafs der πρωταγωνιστής die Hauptrolle, oder die Hauptrollen eines Drama zu spielen hat. Und das bezeugen uns auch alte Schriftsteller, wie Terenz, wenn er im *Phormio prolog. v.* 28 sagt: — *primas qui aget partes is erit Phormio parasitus per quem res agetur maxime,* und Cicero in der bekannten Stelle: (*Divinat. in Q. Caecilium c.* 15) *ut in actoribus Graecis fieri videmus, saepe illum, qui est secundarum aut tertiarum partium, quum possit aliquanto clarius dicere, quam ipse primarum, multum summittere, ut ille princeps quam maxime excellat;* und damit wir auch einen Griechen nennen, Pollux IV. 124, wo er von der Einrichtung des Skenengebäudes spricht; das bezeugt ferner das Verhältnifs der Protagonisten zu den übrigen Schauspielern in den späteren Zeiten, worüber Grysar uns in einer besonderen Schrift so interessante Details gegeben hat. — Welches nun die Hauptrolle, oder die Rolle eines Protagonisten in jedem Drama sei, ist gar leicht aus Inhalt und Composition zu erkennen, und das ist weder Hermann noch mir schwer geworden, und wir stimmen ja auch bei den meisten Dramen darin überein. Eben so leicht ist es, die äufseren Kennzeichen einer Hauptrolle wahrzunehmen; sie bestehen zuerst darin, dafs die Hauptrolle nicht nur die an Umfang bedeutendste ist, sondern auch in den meisten Scenen, bis ans Ende des Stückes hin, auf der Bühne zu sprechen und zu handeln hat. Eine natürliche und nothwendige Folge davon ist, dafs der Protagonistes, der

Schauspieler der Hauptrolle, diese (wir berücksichtigen einstweilen die begründeten Ausnahmen nicht) ausschliefslich zu spielen hat, dafs er keine andere Rolle zu übernehmen hat, keine andere übernehmen kann. Und darin besteht ja eben der Vorrang des Protagonisten vor dem zweiten und dritten Schauspieler, dafs er fast in allen Dramen seine ganze Kraft ausschliefslich einer Rolle zuwenden darf, während die Deuteragonisten und Tritagonisten fast immer mehre Rollen hintereinander, und bisweilen auch durcheinander darzustellen hatten. Von den uns erhaltenen Dramen fällt nach meiner Eintheilung dem Protagonisten in sechzehn Dramen nur eine Rolle anheim; die Uebersicht der Scenen belehrt uns, dafs der Protagonistes in diesen Dramen auch die an Umfang bedeutendste Rolle zu spielen hat, dafs er fast beständig auf der Bühne zugegen sein mufs. Von den übrigen sechzehn Dramen hat der Protagonistes noch eine Rolle zu spielen in neun Dramen; in den sieben übrigen dagegen noch zwei oder mehr Rollen. Wir können, obwohl Zahlen die besten Beweise für Ungläubige liefern, wenn sie nämlich aus den Uebersichten sich von selbst und ohne unser Zuthun ergeben, dennoch von dieser kleinen statistischen Uebersicht keinen Schlufs machen auf das Ganze, da wir eben das Ganze nicht vor uns haben. — Aber das folgt aus der obigen Eintheilung, wenn überhaupt die Dreitheilung als feste, unwiderlegliche, historische Basis gelten soll, dafs dem Protagonisten nicht ausschliefslich und in allen Dramen nur eine Rolle zukam, und wie die Dramen jetzt vor uns liegen, nicht zukommen konnte. Wenn aber der Protagonistes in gewissen Fällen ohne Zweifel und unbedingt mehre Rollen darzustellen hatte, so entsteht die natürliche Frage: Sind es im Range gleichstehende oder

koordinirte Rollen, mithin sind es zwei oder mehre Hauptrollen, welche dem Protagonisten anheimfallen? oder sind es subordinirte Rollen, welche aber zur Hauptrolle in so inniger Beziehung stehen, dafs sie schicklich nur vom Protagonisten dargestellt werden können? (Ich habe mit Fleifs das Wörtchen „schicklich“ hinzugesetzt, da bei so bewandten Umständen von einer absoluten Nothwendigkeit nicht die Rede sein kann.) Man oder ich kann nicht anders, als beide Fragen mit einem Ja beantworten und damit einzugestehen, dafs dem Protagonisten sowohl koordinirte Rollen, d. h. mit der Hauptrolle gleichstehende, als auch der Hauptrolle subordinirte darzustellen hatte. Hier nun kommt es vor Allem darauf an, den Begriff „Hauptrolle“ nicht falsch zu verstehen. Ich habe ihn oben auseinanderzusetzen versucht und beziehe mich der Kürze wegen darauf. Wollten wir noch tiefer auf ihn eingehen, so müfsten wir überhaupt den Begriff eines Drama entwickeln, wenigstens eines griechischen Drama; aber es ist hinreichend, auf die so eben erschienene Litteraturgeschichte Otfried Müllers zu verweisen. Meine Leser dagegen mögen sich — denn die Begriffe sind ja so klar, dafs eine neue Erklärung nur Altes geben würde — mit dem unphilosophischen aber praktischen Terenz begnügen, dessen Ausspruch ich so eben angeführt habe. — Koordinirte Protagonistenrollen habe ich in Aeschylus Persern und Sieben gegen Theben und in Sophokles Trachinierinnen angetroffen. In den übrigen sind die andern Rollen des Protagonisten seiner Hauptrolle subordinirt. — Es ist mein Bestreben gewesen, bei der Rollenvertheilung für den Protagonisten, wo die Wahl gestattet war, möglichst gleichartige Rollen auszuwählen, und solche besonders, welche in deutlicher Beziehung zu einander

stehen, welche ein Interesse, eine Gesinnung, eine Idee mit einander verknüpft. In den meisten Dramen war keine Wahl gestattet, und man wäre, wenn irgendwo, geneigt, hier die sichtbar waltende Hand des Dichters anzuerkennen. — Von den Aeschyleischen Dramen gehören hieher: die Perser, die Schutzflehenden, die Sieben und Agamemnon; von den Sophokleischen: die Trachinierinnen, Ajax, Antigona. — Bei den Euripideischen ist es schwierig, ein wenn auch nicht durchdachtes und durchgreifendes, so doch wenigstens unwillkührlich beobachtetes Gesetz und Verfahren zu erkennen; ich verweise auf die obige Darstellung, in welcher ich die deutlicheren Beziehungen der Protagonistenrollen untereinander anzugeben versucht habe. Was die Stücke anbelangt, in welchen der Protagonistes mehre koordinirte Rollen zu spielen hatte, so müssen wir hieher die Andromacha, die Herakliden und die Schutzflehenden rechnen; in den übrigen, mit Ausnahme der aulischen Iphigenia, der Phoenissen und der Bakchen, ist ein so buntes Gemisch von Götter-, König- und Dienerrollen dem Protagonistes zugedacht, wie in der Alcestis, Rhesus, rasende Herkules, dafs wir auch hierin den ausschweifenden, regellosen Genius des Dichters zu erkennen glauben. Ein drittes äufseres Kennzeichen der Protagonistenrolle ist es, dafs sie zugleich Titelrolle in den meisten übriggebliebenen Dramen ist, nämlich in 21. Ich erwähne dies noch einmal, weil ich Hermanns abweichende Ansicht anführen mufs. Er erklärt sich (p. 30) dagegen, dafs der Eponymus des Drama zugleich Protagonistes sein müsse, und führt besonders den Agamemnon des Aeschylus, die aulische Iphigenia und die Alcestis des Euripides, des Rhesus nicht zu gedenken, an, weil diese Titelrollen an Umfang andern desselben Drama so nachständen, dafs sie

unmöglich den Rang der Protagonistenrollen verdienen könnten. Diesem Urtheil erlaube ich mir direkt zu widersprechen, obgleich ich selbst mit H. hinzusetzen mufs: *Haec in conjectura tantum posita sunt neque unquam ad liquidum perduci poterunt nisi aliquando externum testimonium reperiatur,* d. h. die ganze Rollenvertheilungstheorie ist ein Werk der Conjectur. Unwiderleglich ist es aber, diejenige Rolle für die Hauptrolle und somit für die Protagonistenrolle zu halten, derentwegen alle übrigen vorhanden sind, für welche alle übrigen gedichtet sind. Im Agamemnon bezieht sich die gesammte Thätigkeit der übrigen Rollen eben auf den Agamemnon, die Titelrolle, nicht anders in der aulischen Iphigenia und in der Alcestis. Darum gebe ich diesen Titelrollen unbedingt den Protagonistenrang, obschon sie klein an äufserem Umfang sind. Jeder Dichter giebt natürlich seinem Gedichte den Namen von dem Gegenstande, welcher ihn zu seinem Gedichte begeistert hat, und je bestimmter dieser Name ist, desto bestimmter dreht sich auch die ganze Dichtung um den Gegenstand, welcher durch diesen Namen bezeichnet ist. Daher sind die Namen so mancher Tragödien, den Aeschylus können wir hiebei ganz übergehen, wie: die Phoenissen, die Troerinnen, die Bakchen, die Herakliden, die Schutzflehenden bezeichnend für die Composition des Stückes, bezeichnend für die Idee, welche der Dichter durch sein Drama versinnlichen wollte. Ich habe oben bei den einzelnen Stücken das mir klar gewordene angedeutet, mufs aber noch einmal bemerken, dafs ich diese allgemeinen Benennungen bei Euripides nicht mit denen bei Sophokles vergleichen mag, obgleich das eine Beispiel der Trachinierinnen eine bestimmte Regel bei Sophokles nur vermuthen läfst. —

Die äufsere Würde des πρωταγωνιστής ist durch die ganze Stellung, überhaupt durch das Wesen, den Inhalt, den Gegenstand *(argumentum)* der griechischen Tragödie bedingt. Es ist natürlich, dafs der Protagonistes nicht ausschliefslich eine gegen die übrigen untergeordnete Rolle zu spielen hatte; in der Tragödie kann überhaupt kein Sklave, kein Diener Protagonistes sein, dafs aber der Protagonistes auch neben seinen königlichen Rollen untergeordnete zu spielen hatte, haben wir an den oben angeführten Beispielen zu zeigen versucht. —

Dafs eine besondere Gattung von Rollen dem Deuteragonistes zukäme, können wir nicht unbedingt behaupten, weil wir die ganze Rollenvertheilung im Grunde immer für etwas Zufälliges, durch die Nothwendigkeit Gebotenes halten müssen. Mit Gewifsheit kann man nur behaupten, dafs dem Deuteragonistes in der Regel (ich mache diesen Zusatz, weil ich an den Tritagonisten Creon in der Antigona des Sophokles denke) die den Protagonistenrollen an Rang, Würde und Bedeutung zunächst stehenden Rollen anheimfielen, d. h. diejenigen, mit welchen die Hauptrolle unmittelbar und am meisten, sei es in freundlichem oder feindlichem Sinne, zu thun hat, diejenigen, welche auf den Gang der Hauptrolle, auf das Schicksal des Helden der Tragödie zunächst und wissentlich, thatkräftig einwirken. Daher kommt es zuvörderst, dafs der Deuteragonistes oft so wie der Protagonistes nur eine Rolle zu spielen hat, wie im Agamemnon und den Eumeniden des Aeschylus, im Philoktetes und dem Coloneischen Oedipus des Sophokles, im Ion, dem rasenden Herkules und der Elektra des Euripides; und das sowohl im freundlichen als feindlichen Sinne, hier als absoluter Gegensatz und feindlich einwirkende Macht, dort als helfen-

den, schützender, freundlich warnender Beistand. In beiden Fällen ist durch diese Complexion Gang und Inhalt fast voraus zu erkennen, und die genannten Dramen beweisen dies zur Genüge. Daher kommt es zweitens, dafs der Deuteragonistes zwei einander absolut feindliche Rollen zu spielen hat, deren unversöhnlicher Gegensatz bedingt ist durch das Dasein des Protagonistes. Hieher gehören: die Elektra des Sophokles, die Hecuba, der Orestes, die beiden Iphigenien, der Rhesus, die Bakchen des Euripides, einiger anderer nicht zu gedenken, deren Deuteragonistenrollen diesen absoluten Gegensatz nicht haben. In andern Dramen hat der Deuteragonistes zwei Rollen, die vereint, verbündet mit einander dem Protagonisten feindlich gegenüberstehen, wie in den Choephoren des Aeschylus. In andern endlich hat der Deuteragonistes drei und mehr Rollen zu spielen, hier koordinirte, dort subordinirte, welche aus der Uebersicht selbst herauszufinden dem Leser überlassen bleibt; in allen Dramen ist das wenigstens klar, dafs der Deuteragonistes mindestens eine Rolle darzustellen hat, welche an Wichtigkeit der Hauptrolle zunächst steht, welche selbstständig, nicht Werkzeug und Beiwerk anderer Rollen ist. — Aeufsere Kennzeichen einer Deuteragonistenrolle kann ich weiter nicht angeben; der äufsere Umfang der Rolle bedingt nicht ausschliefslich ihren Rang, wie wir dies an manchen Beispielen gesehen haben. — Hermann vindizirt indefs dem Deuteragonistes die weiblichen Rollen. Er sagt p. 29: *Secundas autem partes si simili modo certo alicui hominum generi tribuere oporteat, quod etsi non solas illas nec solum tenuerit, tamen sua ipsius natura ita comparatum fuerit, ut singularem histrionis indolem requireret, haud scio an ipsa quae modo posui exempla persuadeant*

simili ratione, qua reges tertias, muliebrem sexum secundas partes habuisse, cujus mores quum omnino constet Sophoclem multo majore cura et diligentia ad singularis ejus indolis effigiem expressisse, haud profecto absonum fuerit, si hujus potissimum inventi causa tertium ab illo actorem quasi medium inter duos Aeschyleos interpositum dixerimus. Die Beispiele, welche Hermann anführt, sind allerdings zahlreich; indessen finden sich nach meiner Eintheilung eben so viel Männerrollen für den Deuteragonisten, theils ausschliefslich, theils mit Frauenrollen zusammen.

Was endlich den Tritagonistes betrifft, so ist das von Demosthenes uns überlieferte Factum richtig von Hermann nach Dissens Vorgang dahin gedeutet worden, dafs die Könige alsdann vom Tritagonisten gespielt wurden, wenn sie wirklich Tritagonistenrang hatten. *Nimirum regibus, nisi quis ipsas primarias fabulae partes sustineat, plerumque illud datur, ut aut laborantibus in ipso discriminis articulo subveniant, aut altercationibus arbitrio suo finem faciant, aut aliquo modo auctoritatem suam interponant; quod quum initio ejus potissimum actoris esse debuisset, quem unicum Thespis adjecerat, ex ea, quam posuimus lege ad alteros illos adjecticios transiit, neque quidquam novi ex illo Demosthenis testimonio cognoscimus, nisi tertias horum partes fuisse, quae fortasse etiam secundae potuissent.* —

Der Tritagonistes erhält wie der Deuteragonistes seine Rollen erstens durch den Zufall, zweitens durch die Wahl und Bestimmung des Dichters; d. h. so weit es möglich war, so weit es das schon fertige Drama zuliefs, fielen dem Tritagonistes die Rollen anheim, welche sich für den

höhern Rang, die höhere Würde des Deuteragonistes nicht eigneten. Schauen wir uns unter dem obigen Verzeichnisse um, so werden wir die meisten Dramen übereinstimmend mit diesem Grundsatze und nach diesem Grundsatze eingetheilt finden. Andere freilich, wie die Antigona des Sophokles, scheinen gegen denselben zu streiten. Hier wissen wir, dafs Creon Tritagonistenrolle war. Creons Rolle ist die an Umfang bei weitem bedeutendste: und ich gestehe, dafs ich sie, wenn wir jene Nachricht nicht wüfsten, unbedingt zur Deuteragonistenrolle erhoben hätte. Und die Antigona ist auch, mit Ausnahme zweier Aeschyleischen Stücke, das einzige unter den erhaltenen Dramen, in welchem der Tritagonistes nur eine Rolle ausschliefslich zu spielen hatte. Denn die Rollenvertheilung möge gewesen sein, welche sie wolle, so blieben doch für den Tritagonistes stets mehre Rollen zu spielen übrig. — Indessen ist es auch so nicht schwer, in dem Creon einen wirklichen Tritagonisten zu erkennen, d. h. eine Rolle, welche der Heldenrolle mit am fernsten steht, ferner zum wenigsten als die Rollen der Ismena, des Haemon, des Wächters. Nicht Creon ist feindlich gesinnt und verderbenbringend der Heldin Antigona, sondern das von ihm gegebene Gesetz, dessen Herrschaft er selber sich beugt, bringt ihr den Tod; und das willenlose, aber unmittelbare Werkzeug desselben, der Wächter, ist darum auch Antigonas nächster und unmittelbarer Feind, so wie Ismena und Haemon ihre nächsten Freunde sind. — Bei alledem bleibt es eine besondere Eigenthümlichkeit, dafs Creons Rolle nun grade Tritagonistenrolle gewesen ist (wir haben zwar eine Deutung versucht, begnügen uns aber, da wir der Kürze wegen sie nicht weiter ausführen können, nicht damit), aber es ist ein so singulärer Fall, dafs wir darum

von unserer Definition eines Tritagonistes abzuweichen uns nicht berechtigt fühlen. — Immerhin mag es Vorrecht des Tritagonistes gewesen sein, die Rolle friedenstiftender, streitbeilegender Könige zu spielen: wir können dies Vorrecht noch weiter ausdehnen und mit Zuversicht behaupten, dafs es das Vorrecht aller drei Schauspieler gewesen, Könige darzustellen oder königliche Personen. — Kommen denn überhaupt andere Rollen in den Tragödien vor, als die von Göttern, Heroen, Königen, königlichen Personen und königlichen Dienern? Der ἔμπορος und der ξένος im Oedipus sind sehr vereinzelte Erscheinungen, und jener Kaufmann ist noch dazu wohl kein anderer, als der verkleidete Ulysses. Das Personal der Könige und königlichen Verwandten ist, wie es die Natur der hochgebornen Tragödie mit sich bringt, in jedem so überwiegend, dafs in allen übrig gebliebenen Dramen, mit einziger Ausnahme der Aeschyleischen Sieben gegen Theben, wo der Tritagonistes einen Herold spielt, in jeder der drei Rollenabstufungen königliche Personen auftreten. Endlich leuchtet es aus obiger Eintheilung ein, dafs dem Tritagonistes alle Rollen zufielen, welche weder für den Protagonistes, noch für den Deuteragonistes pafsten, bleiben aber dann für den Tritagonistes Rollen übrig, welche er nicht wohl spielen kann, solche, die entweder zu rasch aufeinanderfolgen, oder gar in derselben Scene neben einander auftreten, so bleibt nichts anderes übrig, als die eine oder die andere dem παραχορήγημα, dem vierten aufserordentlichen Schauspieler zu überantworten.

II. Wir haben zufolge der obigen Uebersicht in acht Tragödien ein παραχορήγημα statuiren müssen. Wer mag es für einen Zufall ansehen, dafs unter diesen acht Parachoregemen die Rolle des Pylades sich viermal findet? Möchte

man nicht vielmehr annehmen, dafs wider den Willen des Euripides die Rolle des Pylades in der taurischen Iphigenia vom Tritagonisten gespielt werden konnte? Ich nehme die Rolle des Pylades für ein stehendes Parachoregema, d. h. die Dichter sahen ihn als beständigen, unzertrennlichen Begleiter des Orestes, als das andere Ich desselben an. In beiden Charakteren ist Denken, Wollen, Handeln eins, Orestes aber der Sprecher für Beide; und wir müssen die weise Enthaltsamkeit der Dichter bewundern, welche den Pylades nur in den Momenten höchster Aufregung sprechen lassen, dafs er die innersten, angstvoll verborgenen Gedanken und Gesinnungen seines Orestes heraussage und sie kräftige zur wirklichen That. — Die übrigen Parachoregemen verdanken ihr Dasein augenscheinlich dem Zufalle und haben darin ihre Rechtfertigung. Sie kommen verhältnifsmäfsig selten vor, aber doch oft genug, um an ihnen zu beweisen, dafs die ganze Rollenvertheilung immer etwas Praktisches, Zufälliges und Gemachtes, nicht etwas Vorbedachtes, nicht eine feste Theorie war. — Die neueren Ansichten über den Ursprung des Parachoregema sind darin übereinstimmend, dafs sie auf den Namen selbst zurückgehen und dem Choragen geben, was des Choragen ist. — Desto verschiedener sind sie über das Wesen und die Bedeutung desselben, und wenn man sie alle überschaut und vergleicht, so fühlt man, dafs man sich in dem schwankenden Reiche der Conjectur befindet. Ich habe oben schon die Ansichten Einzelner aufgeführt, und es bleibt mir übrig, noch Hermanns Meinung anzuführen. Er weiset die Erklärung O. Müllers zurück (Rh. Mus. V. p. 342): *Müllerus scholiastarum potius abusum secutus* παραχορήγημα *dictum suspicatur, quidquid choreutae praeter ordinaria*

sua munera praestiterint; — wohl mit Unrecht, da Müllers Worte ganz allgemein gehalten sind, und die Erklärung des Parachoregema eben nur in einer Anmerkung berührt ist: „παραχορήγημα heifst wohl Alles, was von Chorpersonen aufser ihren gewöhnlichen Functionen geleistet wird, es sei, dafs sie Personen der Bühne, oder einen andern nicht erscheinenden Chor ersetzen.“ Müller hat damit nicht gesagt, dafs die wirklichen Mitglieder des jedesmaligen Chors, des Bewohners der Orchestra, zwischen ihren Chorgesängen auch andere Functionen zu verrichten gehabt hätten, denn die in derselben Anmerkung angeführten Beispiele sind durchaus anderer Natur; — sondern er sagt nur ganz allgemein, dafs es eben zum Chore gehörige Personen waren, welche die aufserordentlichen Leistungen in den Dramen zu übernehmen hatten. Wir dürfen nur der Anordnungen Müllers in der Scenerie der Orestestrilogie gedenken, um ihn von dem Verdachte zu befreien, dafs er gemeint habe, die Mitglieder des agirenden Chores hätten nöthigenfalls auch als vierte Schauspieler agiren müssen. Das ist, so viel ich weifs, nur Lachmanns Meinung. — Hermann selbst ist ein Feind des Parachoregema, er sucht es, so viel als irgend möglich und thunlich, zu vermeiden; und das mit allem Rechte, sobald dadurch der Rollenvertheilung selbst kein Zwang angethan wird. Es war ja aber überhaupt zur Erleichterung dieser Vertheilung ins Dasein gerufen, und eben deshalb habe ich mich bereitwilliger in manchen Tragödien für die Statuirung eines Parachoregema erklärt, um solchen Anordnungen zu entgehen, wie sie Hermann z. B. im Oedipus Coloneus hat machen müssen. Im Uebrigen ist Hermanns Erklärung des Begriffes παραχορήγημα vortrefflich wie das ganze Büchlein (p. 38—41). —

III. Der letzte von uns zu besprechende Punkt, welcher über die vernünftige Rollenvertheilung und Rollenabstufung handeln sollte, ist im Früheren schon so oft berührt worden, dafs ich ihn mit kurzen Worten zusammenfassen und abmachen kann. Aus allem bisher Gesagten, aus der Betrachtung aller vorhandenen Tragödien scheint mir Folgendes als unbedingt Feststehendes hervorzugehen:

1. Die Dichter folgten ihrem Genius, nicht einer äufseren Macht, welche sie zwingen könnte, gegen die Unmittelbarkeit desselben zu dichten.

2. Sobald die Dramen zur Aufführung kommen sollten, wurde von dem Dichter die Rollenvertheilung angeordnet.

3. Zur Aufführung ihrer Dramen wurden ihnen drei ordentliche Schauspieler, ein Chor für die Orchestra-Gesänge, und Nebenpersonen gegeben.

4. Die drei ordentlichen Schauspieler erhielten von den Dichtern in der Regel die sämmtlichen Rollen der aufzuführenden Dramen; blieben aber nach geschehener Dreitheilung noch eine oder mehre Rollen übrig, so übertrugen sie diese den Nebenpersonen, welche der Chorage zu stellen hatte.

5. Die Dichter unterschieden zwischen πρωταγωνιστὴς, δευτεραγωνιστὴς, τριταγωνιστὴς; sie gaben dem πρωταγωνιστὴς die Hauptrolle, dem δευτεραγωνιστὴς die an Bedeutung zunächst stehenden, dem τριταγωνιστὴς endlich die übrig bleibenden, und dem παραχορήγημα diejenigen, welche keiner der drei Schauspieler übernehmen konnte.

6. Die Dichter bezweckten bei der Rollenvertheilung eine möglichst evidente Rollenabstufung; sie konnten aber, da sie dem Gange des einmal fertigen Drama folgen mufsten, nicht verhindern, dafs nicht nur der δευτεραγωνιστὴς,

sondern sogar auch der πρωταγωνιστὴς oft Rollen übernehmen mufsten, welche eigentlich dem Range des τριταγωνιστὴς gebührten; und konnten es ferner nicht verhindern, dafs sie zu einem Parachoregema machen mufsten, was sich besser für einen ordentlichen Schauspieler geschickt hätte.

7. Mit Ausnahme jener Rollen, welche jeder der drei Schauspieler durch den Zufall erhielt, sorgten die Dichter dafür, dafs die Rollen derselben in Beziehung zu einander standen, und ihrem Inhalte, ihrer Tendenz nach mit einander entweder harmonirten, oder in einem absoluten Gegensatze zu einander verharrten.

8. Die Dichter sorgten endlich dafür, dafs dieselbe Rolle von demselben Schauspieler gesprochen wurde, und sorgten möglichst dafür, dafs ein Schauspieler einer bedeutenden Rolle nicht kleinere Zwischenrollen zu übernehmen hatte.

Das sind die Regeln, welche ich mir construirt habe, das die Gesetze, wonach die Dichter wenigstens verfahren konnten. Sie mögen dazu viele andere beobachtet haben, die noch mehr äufserlich sind, wie sie z. B. auf das Alter in so fern werden Rücksicht genommen haben, als sie gewifs nicht einen Greis mit einem Kinde zusammen von einem Schauspieler darstellen liefsen, aber wir wollen uns mit diesen begnügen, da wir solcher äufserlichen Regeln noch viele aufstellen könnten, welche durch die Vertheilung selbst zunichte gemacht werden.

Solcher Gesetze hat auch Hermann einige und vortreffliche aufgestellt (p. 31 sqq.) und ich verweise der Kürze wegen auf seine klare und prägnante Auseinandersetzung. Vor anderen hebt er zwei Gesetze für die Rollenvertheilung heraus, p. 33: *Prior harum legum haec est, ut eas*

personas eidem actori tribuamus, quarum altera aliquo modo alterius locum occupet, ejusque in vices succedat. Gewifs, wenn nur nicht p. 34 als durchgehendes Gesetz aufgestellt wäre: *Neque dubito prae ceteris hoc pro certo et explorato affirmare, quicunque nuncii aut exangeli prodierint, eosdem actores habuisse cum iis personis, quarum exitum vel alia fata nunciantes inducerentur.* Und das andere Gesetz: *Oppositionem dico duarum personarum, quibus ea ratio intercedit, ut altera alteram excludat nec simul ambae in scena conspici aut possint, aut pro ea verecundia, qua veteres tragicos omnino usos esse scimus, debeant.* —

Wie herzlich freue ich mich, einen solchen Gewährsmann für meine Ansichten zu haben, und wie gern zolle ich hiemit öffentlich den aufrichtigsten Dank für die vielfachen Belehrungen, welche mir Hermanns Schrift gewährt hat. —

Zum Schlusse ein Epimetrum: Lachmann sagt am Schlusse seiner Rezension: „Die Schwierigkeiten, die ich *de mensura tragoediarum* p. 25 aufzählte, hat er bei weitem nicht gelöst.“ Die Schwierigkeiten sind diese: *Polydorum in Hecuba Euripidis Aeschines fertur* τριταγωνιστῆσαι: *quae persona, nisi meae rationes fallunt, fuit* ἐν παραχορηγήματι. *item* ἐν παραχορηγήματι *Antigona in Phoenissis, quam* πρωταγωνιστὴς *egisse fertur, qui idem Iocastam egerit* (*schol. ad v.* 93) *cum tamen post* (1270) *ambae colloquantur. nec praetermittere convenit, quod Aristoteles commemorat* (*de rep. VII.* 17) *Theodorum actorem tragicum nulli personae quantum vis vili, ante se ut prodiret in scenam, permisisse. denique in antiquissimis post Aeschylum tragoediis, Heraclidis, Rheso, Medea, nullum est canticum* ἀπὸ σκηνῆς, *prae-*

ter unum in Rheso idque in παρασκηνίῳ positum. — Wir können noch eine ähnliche Schwierigkeit hinzufügen. L. sagt bei der Rollenvertheilung der Antigona p. 46: *Primae partes, quas Aeschines τριταγωνιστῆσαι fertur, Creontis.* —

Lachmann hat sich in dem Ausdrucke vergriffen, er hätte sagen müssen: die Schwierigkeiten, die ich p. 25 gemacht habe etc., und dann ist es ein wenig viel verlangt, die Schwierigkeiten, die man zu machen für gut findet, von Anderen lösen zu lassen, und ihnen Vorwürfe zu machen, wenn sie so gemachte Schwierigkeiten nicht lösen, oder gar nicht beachten. Hermann liefs sich, wie noch manche Andere, bei der Rollenvertheilung von den Tragödien selbst leiten, nicht von dem Divisor 7 beherrschen; deshalb hatte er nicht nöthig, weder den Polydorus zum παραχορήγημα, noch die Antigona zu einem solchen, noch den Creon zum Protagonisten historischen Zeugnissen gegenüber zu machen. — Wie die Rollenvertheilung zu des Theodorus Zeiten gewesen sein mag, wissen wir nicht; eben so wenig können wir über die letzte Schwierigkeit, die Gesänge ἀπὸ σκηνῆς betreffend, unruhig sein, da sie mit der Rollenvertheilung Nichts zu schaffen hat. Dafs der Scholiastes endlich die Antigona zur Protagonistenrolle gemacht hat, ist keine Schwierigkeit, sondern ein offenbares Versehen eben jenes Scholiasten. Vielleicht sind die von Lachmann erfundenen Schwierigkeiten auf diese Weise am kürzesten und evidentesten gelöst und beseitigt, und der Werth des Hermannischen Büchleins, das bei einer nachahmungswürdigen Bescheidenheit so fest und sicher auftritt, und sein Versprechen so befriedigend löset, vollkommen gerechtfertigt.



